



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Departamento de Artes Visuales

LA TENTACIÓN DE LA ABSTRAXIÓN

Collage Bibliográfico Biográfico

Tesis para optar al Título Profesional de Pintora

DANIELA EDITH GALLARDO ZDERICH

Profesor Guía

Francisco Brugnoli

Santiago, Chile
2004.

Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás perdonas.

André Breton

Indice

Indice de Ilustraciones.....	Pag.4
Introducción.....	Pag.5
La Tentación de la Abstraxión.....	Pag.7
Conclusión.....	Pag.45
Notas.....	Pag.47
Bibliografía.....	Pag.56
Ilustraciones.....	Pag.60

Índice de Ilustraciones:

La Tentación de la Abstracción. Infografía impresa en formato de gigantografía (Impreso en látex satinado de 130 x 110 cmts.).....	Pag.61
La Tentación de la Abstracción. Infografía impresa en formato de gigantografía (Impreso en látex satinado de 130 x 130 cmts.).....	Pag.62
La Tentación de la Abstracción. Infografía impresa en formato de gigantografía (Impreso en látex satinado de 130 x 130 cmts.).....	Pag.63
La Tentación de la Abstracción. Infografía impresa en formato de gigantografía (Impreso en látex satinado de 130 x 110 cmts.).....	Pag.64
Referentes (matrices).....	Pag.65

Introducción

Esta tesis, titulada *La Tentación de la Abstracción* corresponde a un trabajo para optar al título profesional de Pintora de la Universidad de Chile, desarrollado durante el periodo 2002-2003.

Lo planteado por un conjunto de trabajos visuales de titulación (infografías impresas en formato de gigantografía), sigue una estética relacionada a la naturaleza del acto creativo, en cuanto suceder psíquico de la representación artística, considerado a lo largo de mi desarrollo y formación de artista.

Esta propuesta (escrita y visual) explora una serie de consideraciones acerca de la existencia humana, y de la filosofía y de la psicología del arte, articuladas con reflexiones individuales y procesos creacionales.

Se pretende bajo el pretexto de abordar la Pintura y la Escritura entendidas como lenguajes, generar un discurso que en la forma del *collage* capture la fugacidad rizomática del acto creativo. La crisis, a mi modo de ver, de la representación. O sea, la abstracción.

El fundamento de esta propuesta se encuentra en el deseo, la tentación, de ofrecer una perspectiva sobre la lógica creativa de la escritura automática, la poética de carácter sinestésico que vincula la palabra + la imagen visual, la imagen visual + el sonido y finalmente, el sonido + la palabra.

Para estos efectos he considerado dos momentos críticos simultáneos, primero una exploración literaria, que bajo la forma de un "ensayo rizomático" relaciona productos derivados de discursos deductivos (filosofía del arte, psicoanálisis, existencialismo), con conceptos, preconcepciones, pensamientos oníricos y proto-pensamientos, en torno a la captura de un lenguaje de identidad original e universal.

En esta aproximación teórica, los fragmentos son citas tomadas de diversos autores, con las cuales he construido el texto, un collage, donde las letras en negrita son las que indican las citas a otros autores y las intervenciones en cursiva son las que yo realicé para efectos de redacción. Además un número entre paréntesis funciona, al final de cada referencia, como un *link* que remite a un índice bibliográfico que indica la fuente de la cual cada cita fue extraída.

En un segundo momento, sirviéndome de la filosofía constructivista del rizoma como orden integrador de los fragmentos *sampleados* (Industria) extraídos de obras, me he permitido organizar un collage óptico de imágenes poéticas (Vanguardias del siglo XX) contemporaneizadas a través de la Fotografía y el Arte digital (Posmodernidad).

Así, *La Tentación de la Abstracción*, busca reconciliar un enfoque analítico artístico de mi quehacer temático psíquico, vinculándome a la comunidad como sujeto abierto a la lógica creativa del inconsciente.

LA TENTACIÓN DE LA ABSTRAXIÓN

Hija de padres jóvenes y divorciados fui educada en un buen colegio inglés, católico y de señoritas. Creativa y adolescente, reflexionaba acerca de la capacidad de asombro ante el misterio de la vida y era objeto de una llamada difusa, de un apetito por todo lo que sucedía afuera, donde no debía estar. Tenía la seria reserva mental de que era allí, en el azar de las calles, donde iba a acontecer lo que, de verdad, tenía que ver con mi destino (1), con mi alma que leía, creaba y se conmocionaba entendiendo que tener los ojos, la mente abierta y el entendimiento amplio era una precondición para el descubrimiento de los objetos que, simbólicamente significativos (2) dan sentido a la existencia, cuyo misterio proviene no sólo de que seamos la única especie que toma en cuenta de la muerte, sino de que la tierra atormenta con la belleza (3) y con la realidad, que es realidad en la medida en que es percibida (4), en tanto no existe para nosotros mientras no ha sido recreada por nuestro pensamiento (5).

Las interpretaciones de la percepción de los datos sensoriales primarios poseen una notable plasticidad y un mismo material suscita, según las circunstancias, percepciones muy diferentes (6). Una misma forma básica puede representar una diversidad de objetos (7) y *la realidad, como una gama de formas, apela a la movilidad de las perspectivas (8), a la pérdida del centro, al desarraigamiento de la abstracción o del vacío, a la desintegración del mundo visible (9). Una relación quebrantada en lugar de la unión ingenuamente sensual con la naturaleza, da lugar a una relación de terror con el mundo circundante, a un escepticismo frente a la superficie y apariencia de las cosas (10). El temor y la angustia que desdobra y sustrae el presente y yo, ante todo como espectadora de una obra de arte cuyo significado intuía tenía que ver con la comprensión del misterio, el más bello sentimiento que uno puede experimentar (la fuente de todo verdadero arte y ciencia) (11) experimentaba, desde un contexto familiar inestable, la falta de centros de orientación en el sentido negativo y la continua revisión de los valores y las certezas en el sentido positivo (12) de las ambiguas poéticas contemporáneas. Paralelamente al despertar de la conciencia del mundo, los movimientos de la sensibilidad se*

desarrollan (13) a través de las fuerzas del despertar de la imaginación, estimulando y alimentando el inconsciente para que nos comuniquemos con el universo (14), para que cada pensamiento, cada palabra, cada acto pueda tener su profundo significado (15). Las representaciones artísticas modernas reflejan, como en un espejo, estos movimientos interiores (16) del universo como sistema inestable, en proceso de continuo cambio, regeneración (17) y búsqueda despiadada a fin de atravesar el orden aparente, descubrir el yo íntimo (18).

Ampliar el horizonte de la conciencia, de las sensaciones, de las emociones, del sufrimiento, de la felicidad, de la inmovilidad, del movimiento (19), con el fin de educar la sensibilidad para el perfeccionamiento del saber (20) era lo que yo, curiosa, pretendía guiando mis pasos y pensamientos (para bien o para mal) hasta la ciudad, hasta la real crudeza de la calle, tercermundista y sud-pos-moderna de comienzos de los 90 en un Santiago de Chile transicional que existía mientras la juventud postokedekeda germinaba en un industrializado y contaminante sistema capitalista. La familia condena según sus estatutos y dogmas. La rabia y la sexualidad son las potencias

universales, la mentira enfermante surge de la negación ante lo intolerable y las verdades heridas exigen lágrimas de sangre. El arte, hijo de la Libertad, quiere recibir sus normas de la necesidad del espíritu y no de la indigencia de la materia (21) y yo sentía el deseo desenfrenado de liberarme de este mundo, de esta sociedad pequeña y ruin, donde los prejuicios atan. La ambición última de mi ser: ¡Ser libre! ahora lo veo, era el grito que se levantaba ahogado desde el fondo de mis entrañas (22) y me llevaba con su mareo existencial a querer ir siempre mas allá, hasta la embriaguez para romper, alargar, prolongar, alternar y variar, para producir la línea mas abstracta y tortuosa, de mas dimensiones y direcciones quebradas, para conjugar y conocer todos los flujos desterritorializados, extender la fuga hasta englobar todo el plan de consistencia de la máquina abstracta (23) y aplicar el principio de la necesidad de provocar el perfecto, el razonado desorden de los propios sentidos (24), la ruptura de un orden tradicional o estructura objetiva de mundo (25), pues quien no se atreva a ir más allá de la realidad, jamás conquistará la verdad (26), la poesía pura, peligroso fin (27) que lleva a la angustia de la pérdida de si mismo, unida a la fascinación que ejerce el éxtasis o el delirio (28) pues ¿no consiste la sabiduría en

sumergirse a sí mismo en ella, para saborear la embriaguez de lo inconsciente (29), *cuya profundidad es insondable?*. En la condición laberíntica de la vida y el medio ambiente (30), abismo, infierno o cielo ¿qué importa? *sólo lo ignoto, hallar algo nuevo* (31) y no por desesperación sino para colmar los profundos pozos de lo absurdo (32), *para buscar una salida del mundo material al de los espíritus, al centro del cual introduce el libre curso de la fuerza imaginativa* (33).

La fuente original del lenguaje y del conocimiento no está en la lógica sino en la imaginación (34), un proyectar de alto voltaje (35) y cuando la imaginación alcanza su máximo y experimenta el sentimiento de su impotencia e inadecuación para presentar la idea de un todo, cae, se abisma y se hunde en si misma (36). La máxima seducción es la del abismo (37), *la inmersión contemplativa, el descubrimiento de lo profundo y el abandono de si en lo profundo* (38), *pero la atracción por el vacío se transforma en vértigo si ya no sabemos a qué aferrarnos* (39). El arte no tiene fondo, por eso tienta, como todos los abismos (40) y frente a los angustiosos interrogantes de la existencia (41) tiene el derecho a mantenerse entre la realidad

y la ficción (42); sobre el hilo sutil e inseguro que separa *estos dominios* (43), *el arte entiende los límites como transicionales cortes arbitrarios en un conjunto indefinidamente móvil* (44), donde la experimentación que actúa sobre lo real, orienta hacia el peligro de la Libertad que precisamente constituye lo humano (45), la facultad superior, el supremo destino del espíritu o psiquismo que, oscilante entre la angustia, el éxtasis, la individualización, la unión, la separación, la adhesión (46), produce o experimenta la idea acontecimiento, manifiesta inestabilidad esencial, organizada por nuestra presencia mental (47), que con la pérdida del equilibrio pierde la libertad (48), la verdad del pensamiento, la armonía con el mundo y la satisfacción (49), y cuyos destellos de independencia y de originalidad son apagados con una ley de concordancia tiránica (50). La libertad, hacer lo que somos desde donde estamos, es un poder que relaciona los invariables de la vida y sus accidentes pasajeros, y constituye el nexo que un actor-autor guarda con su naturaleza y del significado que se atribuya a esa naturaleza dependen muchas cosas (51). A pesar de las contradicciones de las que forma parte, la naturaleza humana debe determinar y mantener la unidad siguiendo el designio que constituye el fondo de

la personalidad, dejarse determinar por otro, vacilar, dudar, es abdicar de la propia voluntad, dejar de ser uno mismo (52).

Entre un ser y otro hay un abismo, una discontinuidad vertiginosa y fascinante (53), *un encierro en lo finito, que si vuelve los ojos a una esfera superior más pura, donde todas las oposiciones y las contradicciones desaparecen accede hasta la verdad absoluta* (54), la unidad persistente que permanece en la variación (55). La idea de ser absoluto, basado en si mismo es la libertad (56) *y es* través de la Belleza como se llega a ella (57). Creada por la cultura estética que une el impulso objetivo y el impulso formal en la unidad de las ideas (58), la belleza *pertenece a dos mundos, recibe su existencia en la naturaleza sensorial y exige el derecho de ciudadanía en el mundo de la razón, y su* comunicación une a la sociedad porque se refiere a lo común a todos (59). La sociedad física es real, no puede cesar por ningún momento en el tiempo, mientras que la moral, problemática, se forma en la idea (60) *y cuando* los dos impulsos fundamentales opuestos activos pierden su coacción, la oposición de las dos necesidades da origen a la libertad (61), *a un* incesante dinamismo de la libertad, que vive negándose continuamente a si misma (62) *en*

una historia que comenzando cada instante continúa. En la constante construcción activa de ser, el camino se recorre tan pronto como se traza (63) y toda posibilidad tiene sus pro y sus contras. Atravesamos el presente con los ojos vendados, sólo podemos intuir y adivinar lo que de verdad estamos viviendo y después, cuando nos quitan la venda de los ojos, podemos mirar al pasado y comprobar qué es lo que hemos vivido y cuál era su sentido (64). Con ideas que creemos propias (pero que surgen de lógicas de pensamiento inducidas) vivimos continuamente produciendo ficciones que son nuestros proyectos, nuestras esperanzas, nuestros recuerdos, nuestras pesadumbres y la Poesía es en su sentido más general y vago, quien designa ese cierto estado, a la vez receptivo y productivo de ficción que es nuestra vida (65), este eléctrico sistema mental en el cual sentimos todas las tensiones, ambigüedades, contradicciones y frustraciones de la realidad (66) donde todo es ficción. Sólo la vida y sus leyes son auténticas (67), la verdad tiene estructura de ficción y al dar un salto hacia lo in verificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento de lo verificable (68) de la conciencia que evoluciona, madura, sueña, yerra, creando en el reconocimiento de la libertad total de elección en cada momento, del compromiso y la

responsabilidad, *la angustia y el temor* (69) *ante el tiempo, que como otras tantas multiplicidades de transformación no cesa de hacer pasar sus líneas de fuga* (70) *por la mente* *ke* es terriblemente variable, engañosa, fértil en problemas insolubles y en soluciones ilusorias ¿Cómo saldría una obra notable de ese caos, si ese caos que contiene todo no contuviera también algunas oportunidades serias de conocerse a sí mismo y de elegir en sí lo que merece ser cuidadosamente empleado? (71)

La verdadera alma es un modelo fluctuante, simultaneidad, movimiento, ritmo (72), *pero para describir una forma hay que limitar el espacio infinito, para representar una variación en el tiempo, dividir la totalidad del tiempo y solo llegamos a la realidad a través de esta acción del espíritu que se denomina Pensamiento* (73), *cuyo material es la semilla del artista* (74). El estado del tiempo lleno se llama Sensación y por él se manifiesta la existencia física (75), *en que el artista es el centro de corrientes esféricas que lo envuelven por todos lados* (76). La belleza une los dos estados opuestos (sensación y pensamiento), *es el término medio confirmado por la experiencia y por la razón* (77); el impulso sensible quiere que

haya cambio, que el tiempo tenga un contenido y el impulso formal quiere que el tiempo se detenga, que no haya ningún cambio. Aquel impulso en el que actúan los dos unidos *es el* impulso de juego y tiende a anular el tiempo en el tiempo, a poner de acuerdo el devenir con el ser absoluto y el cambio con la identidad (78). El impulso sensible quiere ser determinado, recibir su objeto, excluir de su sujeto toda independencia y toda libertad, el impulso formal quiere determinar por sí mismo, producir el objeto, excluir del suyo toda dependencia, toda pasividad. El impulso de juego, en el que actúan unidos los dos, coacciona y en consecuencia pone en libertad, tanto física como moralmente (79). En el fondo de la filosofía del juego aparece la verdad misma indiscutible, vulgar, pero sin embargo poco concluyente por cuanto sufrimos y morimos (80). Y *el arte como juego, a través de numerosos cambios, ha sido un ancla íntima para el contacto conmigo misma.*

La fuerza motivadora para hacer arte es el terror (ante lo que no se puede conocer) y la tragedia (la conciencia de la inutilidad de la acción frente a la ignorancia y el caos) (81), y en la necesidad subjetiva de construir imágenes subyace la función de una

identificación estética con la potencialidad de lo enigmático, un disparador de la *Fantasia*, pulsión *que desde los orígenes arcaicos de la sexualidad y sus irrepresentables, se dirige hacia la creatividad* (82). *La imaginación (fantasía) a diferencia de la capacidad puramente pasiva de percibir y recordar las imágenes es creadora* (83) *y la voluntad de expresión que sublima y valida los preceptos más subjetivos, ha sido la incansable palanca, el resorte que me ha impulsado constantemente hacia adelante. El efecto de la necesidad interior, como una expresión progresiva de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo* (84) *y el placer que da el arte, arraigado en la sexualidad, en el reencuentro con el objeto perdido del deseo, en el goce en la libertad de transgredir y en la actualización en el presente de un tiempo irrecuperable* (85), *ha sido el síntoma en mi conciencia, de que la exigencia de tal actividad concuerda con mi realización* (86).

Todo arte es *una producción de imágenes enraizada en la creación de substitutivos* (87) *que calan profundamente por medio de la Representación* (88), *un asunto de ida y vuelta de disposiciones psicológicas en que la imagen conceptual no dibuja lo que ve sino lo*

que sabe. La creación de substitutivos (89) representa, hace presente lo ausente, no simplemente evoca sino que reemplaza. Como si la imagen estuviera ahí para cubrir una carencia, alivianar una pena (90), *responder preguntas, abrir ventanas al mundo* (91) a través de las cuales *mirar el imaginario* (92) *al que el artista, dotado de un poder visionario da vida. La imaginación penetra profundamente todas las cosas* (93) *y el artista se hace vidente a través de un largo, inmenso y razonado desorden de todos los sentidos; en todas las formas de amor, de sufrimiento y de locura se busca a si mismo, consume en sí todos los venenos para no guardar más que su esencia* (94).

La capacidad de captar más allá de lo que percibe la mente racional (95) (*aunque el mundo onírico revela la marcada inclinación a lo poético que constituye un rasgo común a todos los seres humanos*) (96) *expresa la necesidad de inventar un mundo de imágenes basado en la experiencia visual y mental libre* (97). *Una pintura visionaria* (98) *como una fisonomía orgánica, evidencia la huella personal en virtud de la cual existe y comunica* (99) *la necesidad de ir hasta aquello que la ciencia jamás podrá alcanzar, donde los rayos*

de la razón se quiebran contra las nubes (100). La claridad racional es deseable allí donde sea posible, pero las materias más importantes de la vida no son *tan* accesibles a la razón o a la ciencia (101). Hay que rescatar la intuición; entender la intuición como una forma viable de pensar (102), *para encontrar la gran ley del corazón, la ley que no es una ley, una prisión, sino una guía para el espíritu perdido en su propio laberinto o núcleo en el que convergen todas las fuerzas del ser del espíritu* (103).

Esta es la misión del artista, hablar de las cosas que otros no hablan, abrir los ojos a la gente (104), *sustituir la fe religiosa con la eficacia de la belleza* (105), *dar esperanza al mundo representando verdades místicas* (106), *conectar los campos, permitir al pensamiento moverse través y alrededor en remolinos, corrientes, remansos, embalsamientos y saltos abruptos* (107), *visualizar los procesos, llevar a cabo una arqueología de la psique* (108), *ver lo que hay detrás de las apariencias* (109), *significar una relación cognitiva de las estructuras de las relaciones humanas entre sí y con la naturaleza para que la belleza artística, el pensar filosófico y la unidad de lo múltiple en la interdependencia reconciliada esbocen las formas*

como un tender puentes sobre el abismo entre visión y concepto, entre lo particular y lo general, entre la parte y el todo, anticipando el estado *en el que* puede sobrevenirle al espíritu algún conocimiento (110), porque solo la unidad de la realidad con la forma, de la contingencia con la necesidad, de la pasividad con la libertad, consume el concepto de *Humanidad* (111), el equilibrio entre lo universal y lo individual *que sólo* la serena claridad puede crear (112). *La designación de esta* forma post - racionalista de totalización (unidad, síntesis) estética, psíquica y social, trata *de un* movimiento de auto superación de la razón y del sujeto (113) *que* propone la búsqueda del punto del espíritu desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente (114). *En este juego de influencias y contrastes en que* todo se vivifica y se anima, la obra de arte manifiesta un mundo (115) *a través de* la actividad técnica del artista, *que* no es puramente un hacer sino también un saber, *una* verdad *que* existe como la lucha entre *el* alumbramiento y *la* ocultación (116) ¿puede la belleza enfrentar a la vez ambos opuestos y reunir en sí dos cualidades contradictorias? (117)

En el efecto recíproco de la unión de dos impulsos contrarios (118) la obra deberá, para parecer bella, sobre todo producir una impresión de integridad (119), la unión y el equilibrio más perfectos posibles de lo real y de lo formal (120). La belleza es la obra de la libre reflexión y entramos con ella en el mundo de las ideas, pero sin abandonar por eso el mundo sensible. El conocimiento de la verdad (121) pasa de la sensación al pensamiento a través del estado estético, en que la sensibilidad (estado de determinación física) y la razón (lógica y moral) son igualmente activas (122). Este estado puede referirse al todo de nuestras distintas fuerzas, sin ser por ello objeto determinado para una de ellas en particular, es decir, tiene por finalidad formar, en la mejor armonía posible, el todo de nuestras fuerzas sensibles y espirituales (123). La personalidad humana que combina mente y cuerpo, es en si misma paradójica y contradicción (124) y sin la presencia simultánea de ambos estados la existencia humana dejaría de ser tal. Los estados son contrarios porque no pueden reconciliarse dentro de las limitaciones de una existencia pero su realidad simultánea demuestra que ninguna de ellas niega simplemente a la otra, más aún se ponen de manifiesto mutuamente en una influencia recíproca tan diversa como la

existencia misma (125). Sería inútil separar de la idea de la belleza la capacidad sensitiva y no basta imaginar la una como efecto de la otra, sino que hemos de considerar las dos, al mismo tiempo y recíprocamente. Es forma, porque la contemplamos, pero es vida, porque la sentimos. Y como en el goce de la belleza o de la unidad estética hay una unión y un intercambio real de la materia con la forma y de la pasividad con la actividad, queda demostrada la compatibilidad de las dos naturalezas, la realización posible de lo infinito en lo finito y por tanto, la posibilidad de la humanidad más sublime (126) en un territorio donde unidos en una entidad de puro conocimiento, se trasciende la esfera de la relación sujeto-objeto; el sistema dualista de pensamiento queda abolido si tenemos en cuenta el hecho de la Eternidad, liberar el pensamiento de la esclavitud de la vida, del mundo del tiempo. Esa eternidad no es un tiempo que dure indefinidamente sino un espacio otro, independiente de toda contingencia limitativa. La afirmación de la existencia en la negación del tiempo es un acto vital de una intensidad infinita, que como el acto creativo, entra en la fascinación y en la soledad de la ausencia del tiempo.

El absoluto no admite adición (127) *y es el erotismo el medio fundamental para llegar a tal perfecto contacto con el estado natural. En un erotismo que tiende a ser cósmico, a confundirse con la naturaleza (128) el sentimiento artístico, tan cercano a lo sexual (129) expresa la aprobación de la vida hasta en la muerte (130), la unidad más alta, esa que sólo se puede alcanzar mediante el desarrollo y la reconciliación de los antagonismos. La resolución de la paradoja creada por el funcionamiento simultáneo de la libido (el principio de vida) y los impulsos destructivos (el impulso de muerte) es lo que condiciona la experiencia estética a la capacidad de la obra de arte para representar la síntesis (131) de los dos principios que están al mismo tiempo subordinados y coordinados entre sí en una acción recíproca (132). En lo fundamental, hay pasos de lo continuo a lo discontinuo o de lo discontinuo a lo continuo. Somos seres discontinuos, individuos que morimos aisladamente en una aventura ininteligible, pero tenemos la nostalgia de la continuidad que nos liga generalmente al ser. El erotismo sustituye el aislamiento del ser, su discontinuidad, por un sentimiento de continuidad profunda (133), abre a la muerte, la negación de la duración individual y nos conduce al límite de todo lo posible (134). En él lo que está en juego*

es siempre una disolución de las formas constituidas (135) *para* introducir, dentro de un mundo fundado sobre la discontinuidad, toda la continuidad de la que es susceptible (136).

Con el impulso de destrucción de las viejas reglas y de realización de la espontaneidad de la inspiración (137) la poesía conduce al mismo punto, a la indistinción, la confusión de los objetos distintos, a la eternidad, la muerte y por la muerte a la continuidad, la poesía es la eternidad (138), *no es un producto de la imaginación o de la fantasía* (139) sino la esencia del arte, y la esencia de la poesía es la instauración de la verdad (140), concepto *que* tiene el sentido de la autenticidad (141) *del* alumbramiento y la ocultación. La poesía, como el arte, *es* exclusivamente una proyección hacia lo divino, hacia lo infinito, quizás como una compensación a la finitud (142). *En* la sensación de universo (característica de la poesía), los seres, las cosas, los acontecimientos y los actos, están en una relación indefinible. Se llaman los unos a los otros, se asocian de muy distinta manera. Se encuentran musicalizados, resonantes el uno por el otro y así definido el universo poético presenta grandes analogías con el universo de los sueños (143), las experiencias mentales de

impresiones sensoriales que ocurren mientras se duerme (144) *que, más necesarios que cualquier necesidad utilitaria* (145) *expresan las ondas del cerebro, la electricidad y la energía mental como si fuera un paisaje* (146) *de nuestra alma que se va haciendo visible* (147). Los sueños no son simples anomalías del alma sino manifestaciones disfrazadas de alguna verdad (148). No son la negación de la realidad sino la realización de un deseo (149) *que a través de la imaginación (intermediaria entre la sensibilidad y el entendimiento)* (150) produce complementos de mundo (151) e instaura una existencia autónoma (152) *(psíquica y afectiva) de la dimensión del universo profundo de la Identidad.* El ensueño, un estado de atención que media entre la conciencia despierta y dormida, está en la base de la imagen poética (153); *es una actividad que fluctúa entre la voluntad y el abandono a los sentidos, entre la razón y el apasionamiento, la realidad, la fantasmagoría, la imaginación y el recuerdo.* La ensoñación, cercana al trance voluntario, al éxtasis, al soñar despierto (154) puede ser un modo de sobrevivir en circunstancias conflictivas (155), *pues existe entre las apariencias, los fantasmas, lo verdadero, lo viviente* (156) y descansa, divierte y durante sus extravíos *el alma planea por el Universo en las alas de*

la imaginación (157) *y se sustrae a la vulgaridad y se refugia en el reino inalienable del espíritu, donde ninguna fuerza externa puede penetrar y llevar desorden (158). Fantasear y dejar vagar la mente es parte del proceso creador (159), pero un análisis del proceso no puede llevarse a cabo sin un hacer (160), la belleza errante no puede dar lugar a ningún ideal, la belleza debe ser fijada por el concepto de una finalidad objetivada (161).*

Lo onírico y el arte se enlazan a la vigilia, al contexto cultural y sexual pero el Arte invierte la energía en nuevas significaciones y no en objetos del pasado (162) y ya que la única prueba del saber real es el poder de hacer o de predecir (163) nos vemos obligados a pedir a nuestras facultades de decisión y de coordinación que intervengan, no para dominar a la sensibilidad, sino para hacerle dar todo lo que contiene. La poesía y las artes tienen la sensibilidad por origen y por término, y entre esos extremos, el intelecto y todos los recursos del pensamiento, pueden y deben emplearse (164) pues en la obra de arte están siempre presentes dos constituyentes, aquellos de los cuales no concebimos la generación y aquellos que están articulados, que han podido ser pensados (165). Hay una estructura visible e

invisible que se va construyendo mediante la ejecución de la obra. El juego entre lo visible y lo invisible da nacimiento a la intersubjetividad puesta en acción durante la experiencia estética (166). Una primera fase libre, inconsciente y una segunda fase cuidadosamente calculada (167) abarcarían todo el espectro de las actividades humanas con miras a investigar y unificar a la psique (168) en el espacio y tiempo, las únicas formas sobre las cuales la vida se construye y sobre ellas por tanto, se debe edificar el Arte (169). Una obra basada en la unión de dos nociones contradictorias aparentemente unificadas puede sorprender al ser, por un lado un arte saturado por la personalidad del artista y por otro lado un arte de impersonalidad ensimismada en el que la mano del artista interviene muy poco (170).

Así, por un lado registrar las connotaciones interiores que emergen de la necesidad de expresar el movimiento continuo (171) del funcionamiento real del pensamiento (172) y los desgarros de la intimidad, traduciendo los impulsos en un grafismo por medio de inflexiones expresivas de las que no se deduce la imagen sino de un modo incompleto (173), libera las fuentes mismas de la poesía como

actividad del espíritu, como manera de ser y de vivir, como expresión total de la personalidad, de la primacía de la vida sobre la estética (174). Un medio de liberación total del espíritu y de todo lo que se le asemeja (175), es una aspiración a la generación espontánea (176) de juegos de escritura, de relaciones (177) de jeroglíficos dinámicos (178). La clave de esta escritura jeroglífica es dibujar como otros escriben. El jeroglífico como signo expresivo de una realidad vivida, escrutada hasta el punto del que brota su energía, no tiene nada que ver con la estilización. La proporción de sus partes y su articulación no siguen una ley tradicional de construcción o expresión sino que están en función de la vida, de un movimiento y de una articulación que transcribe aquella ola psíquica que es la inspiración, una hipersensibilidad que se traduce en formas tensas, agudas, ácidas descomposiciones de la figura (179) que logran unificar la conciencia y la inconsciencia (180) a través de la Línea, una fuerza elemental y activa, que puede desarrollarse fuera de la imitación del objeto, desvinculada de las reglas de simetría. Varias líneas puestas en relación, pero contrastantes, producen el mismo efecto que numerosas fuerzas elementales contrapuestas (181), mediante una audaz interpretación

del mundo y de la naturaleza en los términos de ritmo, luz y líneas que se retuercen y se deshacen con el impulso dinámico (182) del profundo aliento del corazón (183). El juego desinteresado de la pasión pura del pensamiento que se mantiene bajo el atractivo del deseo (184) humano conduce hasta el desborde de toda actividad estética propiamente dicha y dota de significado poético a las formas que fortuitamente nos propone la naturaleza (185), laberínticos trazos esbozando la expresión, la inquietud, la aspiración que rebasa la suprema paz, todo el deseo de conocer, toda la falta de armonía interna (186); captar al otro en las redes del deseo supone siempre este juego de la ficción, de la poesía, de la participación del inconsciente que nos muestra un sujeto y su división (187). En tal deseo, que se confunde en último caso con el devenir de la humanidad (188), la inspiración ya ha alcanzado la región de los instintos. Aquí viven sexo y muerte, en lo más profundo se agitan las potencias que unen al hombre con la naturaleza (189) y la trama es la organización exterior que sirve para manifestar esta acción (190) en que la experiencia aún no conceptualizada converge en una (191) misteriosa irrupción de imágenes (192), en una maraña de líneas que expresan la vida

inquieta, febril, impetuosa, violenta y llena de precipitación (193). Esta trama de efectos comunicativos (en la medida que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas) manifiesta la riqueza de aspectos, de resonancias (194) y de formas que oscilan entre la realidad y la alucinación (195). La expresión que puede realizar la unidad rítmica, la no distinción de las funciones sensitivas e intelectuales como actividad satisface al espíritu (196) y da lugar, a través del dibujo monocromo a conglomerados casi abstractos de formas sugerentes y densas de origen, elementos y procedimientos casi automáticos, que en el proceso de identificación en una maraña de modalidades (197) canalizan un contenido fluido y avasallador sin medida racional, un arte exclamativo, sin narración (198), un laberinto de sendas que se abren en todas direcciones y se pierden en la bruma.

Y cuando en el caos un esquema claro se torna necesario (199), el impulso formal (parte de la naturaleza racional) pese a los cambios de estado, tiende a establecer la armonía, a abarcar la sucesión del tiempo anulando y suprimiendo la variación (200). La primera fase es libre, inconsciente, pero después el cuadro es controlado, en

consonancia con *un afán de disciplina* (201) *que como un proceso de* progresiva *simplificación y esquematización, abstrae algunos* elementos fundamentales, como *líneas* (202) *y genera un esquema,* una *osamenta estructural* (203) *relativamente sencilla (económica),* mas legible que lo *esquemático* (204). La *síntesis de las* impresiones *sometidas a una idea general, delinea el sutil esqueleto,* el *esquema de la circulación, la geografía de los nervios, la vida en* su estado *germinal* (205) *y a través del acto creativo filtra la* multiplicidad de lo real *revelando luego sus caracteres esenciales* (206), la *simultaneidad de fuerzas centrífugas y fuerzas centrípetas* (207). *Este sintetismo es un medio de eliminar con discernimiento la* dispersión del pensamiento *y la emoción en el exceso de los detalles* (208), *de desenredar la maraña de las contradicciones generando un* sentido *y una visión vital* (209) *de movilidad circular y* ambigüedades *oscilantes de estructura. Un método de improvisación* que *genera un esqueleto lineal, registra estados emocionales o* mentales *invisibles* (210), *a través la dialéctica entre lo consciente* (líneas rectas, formas perfiladas, colores compensados, lenguaje abstracto) *y el inconsciente (líneas blandas, formas poco claras, automatismo) resuelta en una síntesis, que como un todo difiere de*

ambos (211) y remite a los laberintos del inconsciente que sólo la creación artística puede sacar a luz (212).

Cuando el elemento onírico y el momento de voluntad coinciden para producir un efecto expresivo, irrumpe una forma personal (213) laberíntica, que parece disfuncional, imprevisible, no planeada, superflua (214) actividad, constante aspirar o querer en movimiento, un sentimiento de la auto-actividad interna (215), una simultánea confusión de ruidos, colores y ritmos en la audaz psique cotidiana de la vida con toda su brutal realidad (216). Un laberinto, de paredes movibles y siempre cambiantes, es un foco en el que convergen todas las fuerzas del ser que se agita atento a sus movimientos más secretos y espontáneos (217). En él la pasión del mundo del instinto y de lo irracional, surge polémicamente contra el ideal de claridad matemática y geométrica (218); varios objetos se encuentran combinados, se trata de un matrimonio inverosímil de formas reconocibles (219) que alude a la inquietud moderna, al miedo de ser atrapado en el laberinto de un mundo sobre el cual se ha perdido el control (220), en un territorio urbano que no posee connotaciones pero es simplemente el recinto resbaloso y vertical dentro del cual se

efectúan colisiones de elementos oscilantes, en una iconografía hecha del cruce entre ornamento y figuración, de señales automáticas y precisas geométricas (221). Alcanzar una conciencia que *trasciende* las limitaciones racionales busca hacerse uno mismo con el universo (222), representar la experiencia psíquica y total (223) *mediante el azar controlado parcialmente* (224) del automatismo gráfico, que realiza una unidad rítmica (225), como una música que expresa la vida interior del artista.

La música, la más abstracta de las artes (226) dispone de la dimensión del tiempo (227), uno de los grandes aspectos del arte contemporáneo. El tiempo existe, es algo en perpetuo movimiento y transformación (228), que corre de la misma manera para todos los seres humanos, pero todo ser humano flota de distinta manera en el tiempo (229), la concepción de un medio psicológico, en que los objetos en el terreno de la conciencia se transforman, generando una morfología gráfica de las ideas (230) que precisa del ritmo, conforme al cual se despliega el continuo de psique y mundo (231). Al tiempo se le percibe mediante el flujo de líneas y formas que en una obra es tan importante como el espacio y la estructura (232) donde el

principio de la composición, común a la música y a la poesía, organiza *las* sensaciones en progresión armónica. En la imagen visual un objeto tiene forma y contornos precisos y *sus* matices sensuales provienen de los intervalos (de espacio) y de las intensidades (de color) (233). En la composición plástica, la rítmica distribución de las fuerzas, dominadas y guiadas por la energía del estado de ánimo compone la (234) afinidad entre música y pintura, el punto de partida de la vía por la que la *segunda*, con la ayuda de sus propios medios, se irá desarrollando hasta llegar a ser arte en sentido abstracto (235). Mediante la introducción sistemática de la dimensión temporal (236) una pintura con colores entra en una etapa musical (237) con la música de los colores (238), algo así como una música de tonos (239) que suscitan en el alma resonancias mediante puros ritmos formales y vibraciones cromáticas que afirman la continuidad del universo (240). La notación musical y la pintura remiten a estados afectivos (241) pero la pintura presenta al espectador todo el contenido de la obra en un instante (242) a través del color (el único medio específico del pintor para realizar el milagro del arte) (243) que en cuanto vibración, tanto como la música, es capaz de alcanzar lo más vago que existe en la

naturaleza, su fuerza íntima (244). Solo la luz despierta el color (245), una de las cualidades perceptuales de mayor connotación afectiva (246), una auténtica energía natural, biológica, viviente (247). Esencialmente no existen más colores que los tres principales: el amarillo (*que se irradia*), azul (*que se aleja*) y el rojo (*que flota*) (248) *pero toda una complicada simbología psicológica determina sus resonancias y directa influencia en el alma* (249); *los colores tienen una vida propia* (250), *son ideas encarnadas, seres de inteligencia pura* (251), *sustancia poética que nutre* (252) *y expresa por si misma* (253) *valores inconscientes* (254), *todos los colores son simbólicos* (255), *formas abstractas* (256) *que configuradas sin relación con el mundo de los objetos* (257) *liberan a la materia para que se haga tan libre como la música, no como una melodía, sino como un arte de puras relaciones, pues una obra musical no es una cosa ni una combinación de cosas, es una relación entre sonidos* (258).

En un arte de formas puras, que prescinde de temáticas reconocibles para comunicar sentidos y emociones (259) *la composición depende de los factores más predecibles que son la repetición y la*

continuidad, y busca *la* totalidad (260), la cosa como un todo. En sus cualidades (261) todas las formas de vida participan de una esencia única que se divide en formas específicas *pero* buscan un medio de retornar a *la* unidad original (262), a la mística unidad que se expresa en ondas siniestras (263), a la quietud y dicha que sólo pueden producirse frente a algo absoluto (264), abstracto, uniforme y congruente (265), capaz de entregar en medio de los cambios desconcertantes y atormentadores del mundo exterior posibilidades de reposo, en cuya contemplación el espíritu agotado por la arbitrariedad de las percepciones (266) pueda descansar del inmenso caos del panorama universal (267) y liberarse de la fragmentación, la división y la escisión de la psiquis (268) que siempre esta manteniendo la superficie abierta como para que nunca haya un centro de interés. No tenemos el sentido de que estamos entrando en un centro, sino que siempre hay una fragmentación, una escisión (269) en subestructuras pictóricas abstractas de planos entrecruzados en el espacio (270). Una composición grande está formada por composiciones menores, en si mismas completas formas de cromatismo interior vario que sirven a la composición grande (271), horizonte ideal que sólo se puede captar en sus fragmentos

(272) *mediante la habilidad para construir un mosaico que plasma, inspirado en la vida de la ciudad, toda la dimensión y opresión (273) de los fragmentos del inconsciente y la experiencia sensorial, tratados fantasmagóricamente pero con la precisión derivada de la conciencia y la información racional (274). Para captar los aspectos de un entorno más dinámico que estático, la impresión de ser un movimiento continuo, la acción que pasa a través de la pintura no tendrá centro (275); no vemos la realidad en forma de un espacio unitariamente cerrado, sino que abarcamos continuamente grupos dispersos, desde distintos centros visuales nuestra mirada va pasando de un grupo a otro y sumamos el panorama total de un complejo más amplio a partir de vistas parciales (276). La descentración es una forma de subjetividad que no corresponde a la rígida unidad, sino que muestra la forma organizativa más flexible y fluida de la identidad del Yo, síntesis, unidad que introduce en lo difuso, no integrado, insensato y escindido un espacio de comunicación sin violencia de las estructuras abiertas, para la individuación y socialización (277) que se repite en cada cual y en su relación como experiencia hasta el infinito de las posibilidades.*

Así como el pensamiento afecta a la sensación interior (278), lo visual conmueve al cuerpo y atrae hacia si fragmentos de huellas arcaicas, de manera que puede constituirse en el disparador enigmático de la actividad de fantaseo y ensoñación. En la evidencia del vínculo persistente entre cuerpo, objeto y psique (279), la percepción es un momento de la imaginación, que consiste en conocer y pensar mediante imágenes. Una investigación no puede tener por objeto una imagen individual, sino una secuencia de imágenes de las que ninguna de ellas puede considerarse privilegiada o más significativa que las demás. Lo que interesa ya no es la imagen en si misma, sino el ritmo en que las imágenes se producen, se reproducen, se asocian y cambian. El factor cinético es un elemento esencial que puede estar implícito en la secuencia de imágenes, como cuando se mira un conjunto coordinado y se tiene la impresión de que se mueve, de que sus partes se generan las unas a partir de las otras o bien, puede encontrarse en el perceptor, en los movimientos que ha de realizar para organizar la lectura de la frecuencia en su propia mente. En todo caso, lo que materialmente se produce es un aparato que funciona didácticamente y que obliga

a la imaginación del perceptor a seguir un recorrido (280) *cuyo* progreso ocurre en el tiempo y estructura en el espacio.

La poética lee, igual que lee un texto escrito, palabra por palabra, hasta que al final todo converge en la imagen del cuadro y se hace presente el significado evocado. Siempre hay un trabajo constructivo de reflexión *que* reside como desafío en la obra en cuanto tal, leer significa, sobre todo ejecutar permanentemente el movimiento de sentido del todo (281) *y demanda* al que *percibe* un espacio de juego que tiene que rellenar (282), dando a los elementos de pensamiento que están en presencia la libertad de obedecer a sus afinidades, el tiempo de reunirse, de construir y de imponerse a la conciencia (283) estando en juego una cierta edición de la realidad a partir de sus múltiples fragmentos (284), *y en este concepto de puzzle, de rompecabezas en el cual los planos están interconectados, entrelazados o superpuestos entre si, lo importante es la superficie misma (285) que a través de la fotografía (quintaesencia del arte moderno, uno de los adversarios más peligrosos para la integridad de la pintura moderna), obliga a pasar de la representación a la interrogación abstracta de las propias formas y condiciones (286).*

El ejercicio estético nos lleva a lo ilimitado, un todo en si mismo porque reúne en si todas las condiciones de su origen y su duración (287). *El arte, como un lugar estético para la libertad* (288), es una experiencia intimista que revaloriza la sensibilidad (289) y lejos de afirmar el mundo de los fenómenos, procura formar una imagen de las cosas que por encima de la fugacidad y la relatividad de lo viviente, remita a la zona de necesidad y abstracción (290) que da a la mirada el poder de leer en lo absoluto (291), manifestar lo interior dando forma a lo exterior, llevar al concepto de divinidad (292) (modelo ficticio que visualiza una realidad que no podemos ver ni describir, pero que no obstante, podemos llegar a la conclusión de que existe), que como todo lo desconocido asusta y llena de esperanzas al mismo tiempo (293). La abstracción asciende a los últimos conceptos y distingue algo que queda y algo que varía incesantemente (294). En el arte abstracto, los elementos objetivos reducidos al mínimo se han de reconocer como los elementos reales mas eficaces (295), como los modelos ficticios que ilustran una realidad que no se puede ver ni describir, pero cuya existencia podemos deducir (296).

Al constituir una forma de manifestarse de aquellas fuerzas psíquicas

que producen el fenómeno de la religión y de las diversas concepciones de mundo (297) *se puede decir del arte que comienza y termina en lo sagrado y que en esta ascensión hacia lo absoluto, es el medio más sólido para encarnar lo ideal en lo real, lo divino en lo humano (298).* En él las esenciales artes llamadas temporales, las espaciales artes del espacio (299), los infinitos pensamientos y fuerzas de la vida interior (300) *recogidos en una forma (301), expresan la necesidad de absoluto (una necesidad sexual) que pura y simplemente (302) trata de liberar la íntima verdad de lo real de los lazos materiales que les impiden percibirla. El arte abstracto es la tentativa de hacer hablar al mismo mundo en vez de a nuestra alma excitada por la imagen del mundo (303) y puede constituir un enigma, pero no carece de sentido, pues constituye un símbolo que puede representar las más profundas emociones e intuiciones del artista y donde el espectador puede hallar definidas e iluminadas sus propias emociones e intuiciones (304).*

Las formas abstractas, encontrando un punto de reposo en la fuga de los fenómenos, responden con los recursos inagotables de la fantasía poblada de fantasmas, como una serie de adornos que se tornan la aglomeración de una ciudad. Una visión de ciencia-ficción a escala

poética. Un mundo artificial y al mismo tiempo misteriosamente vivo, híbrido, apretado y confuso (305). El peso de la materia espiritualizada, como una fantasmagórica ciudad de sueño, poblada sólo por almas (306) es el efecto de la alucinación escénica de la represión de la sustancia sexual (del fantasma, del inconsciente y de la energía psíquica), una bella alucinación del ultra-mundo (307) que plantea una metáfora del universo (308) como sistema inestable en proceso de continuo cambio y transformación, regeneración (309), devenir, tránsito del ser al no ser (o viceversa); los elementos fundamentales de la realidad. La concepción del ser es una abstracción imprecisa, en devenir y movimiento semejante a la vida (310) pero con una clara preocupación por la muerte. Todo el arte trata de intimaciones con la mortalidad (311), pues un lenguaje artístico pierde significado si no transmite como mensaje del yo al tú la experiencia que nuestra humanidad renueva sin cesar (312) y nada se puede afirmar con la misma seguridad con la que se pueden afirmar la existencia y la propia mortalidad (313).

La creación como producción (314), es el resultado expresivo de la emoción que legitima el arbitrio y el dinamismo (315) del constante

fervor y viva exaltación *por la* expresión de una idea (316) *transmitiendo un cierto saber, un mundo en si mismo, un universo autónomo con leyes propias, un contenido original, una nueva forma del ser que actúa* suscitando vastas y profundas resonancias espirituales (317) *que la denominación poética cataliza constituyendo una nueva red de significados, analizables y transferibles al circuito más amplio de la experiencia cultural* (318). El devenir obra de la obra, es un modo del acontecer de la verdad (319), *pero* sería atrevido afirmar de muchas manifestaciones del arte que expresen una verdad, cuando más bien se mueven en el terreno de la ficción y la fantasía (320). La verdad sólo acontece cuando se instala en el campo de lucha y llega a su punto más alto en la sencillez de la intimidad (321), *en la* oposición entre alumbramiento y ocultación (322); *la* instalación de la verdad en la obra, *es* la producción de un ente tal que antes todavía no era y posteriormente nunca volverá a ser (323).

¿Hay en la esencia de la verdad algo así como una obra? La obra, *por* el hecho de ser creada pertenece al acontecer de la verdad *cuando, la* esencia de la creación por su relación con la esencia de la verdad, *des* oculta el ente (324). El ser creado de la obra hace referencia a la

creación (325). El poner en obra la verdad *es* la esencia del arte. La realidad de la obra se determina por el acontecer de la verdad (326), propiedad *que* no sólo se enuncia en un (327) juicio, sino *en* el ser mismo. El concepto de verdad tiene el sentido de la autenticidad (328), un modo de ser de la verdad (329) *que* debe vivir y contar sólo con los medios que le son propios, sin ayudarse de narraciones (330). Para la evaluación estética, la intervención de la imaginación es indispensable (331) *pero* un juicio de gusto intelectualizado, *al* determinar a priori la posibilidad interna del objeto (332) nos permitiría la conceptualización, tener la oportunidad de comprender la significancia del arte como proceso íntimo y humano de investigación intuitiva (333) *que* enriquece la existencia con su auténtica misión subversiva (334), *negando* la idea del arte como objeto de culto, al proponerlo como un producto mental, como una investigación acerca de sí mismo y del modo como opera en un contexto dado (335).

Conclusión

Antes de ingresar a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, cursé dos años y medio de la carrera de Psicología en la Universidad Central, razón por la que mi desarrollo y formación de artista ha sido influido por un interés respecto a temas relacionados con los procesos psíquicos que subyacen a los discursos creacionales de la representación artística.

Ahora, al volcar la mirada hacia lo subjetivo, me abro a nuevas posibilidades de ver el mundo. Esta posibilidad complejiza y enriquece la experiencia individual, y el arte en cuanto experiencia colectiva, cataliza estos prismas a veces sublimes o mejor dicho, románticos en nuestro contexto social-industrial - a mi modo - opresivo.

El arte como producto cultural surge desde un proceso reflexivo que plantea la tensión entre lo colectivo y lo individual. El artista, como fragmento de una colectividad puede representar estas inquietudes de la sociedad humana en que vive, así como las contradicciones de su naturaleza, a la vez intuitiva y racional.

En este juego, la Identidad - relacionando la experiencia objetiva con la subjetiva - elabora las perspectivas de la realidad con los sentidos internos de la existencia, permitiendo a las diversas identidades hablar de las infinitas posibles lecturas que configuran nuestros fragmentos.

Incluso, la curiosidad y el deseo de ir mas allá de lo establecido ha sido la tentación adolescente que me ha impulsado como estudiante de Artes a explorar, conocer y seguir una interpretación comunicativa de los procesos subjetivos de la Pintura Contemporánea. Aquí aparece la escritura automática, como un modo abstracto-lúdico de pensamiento que libera los designios de las pulsiones vitales que enigmáticamente nos guían desde el lugar común de lo Inconsciente.

Por lo tanto, si desarrollo, a través de la técnica surrealista de los dibujos automáticos, una poética visual que se relaciona con el tema laberíntico de la internalización de la vida en la ciudad, la experiencia propuesta pretende captar el dinamismo espacial y la acción del tiempo donde coexisten infinitas posibilidades de tratamiento de lo verificable del ser, constantemente definido por sus opciones y entorno.

Desde esta, mi experiencia, la motivación va por la ruta del conocimiento relacional, tejiendo con lo real y lo imaginario una apuesta pulsional, donde se integra, con la pretensión de lo auténtico y lo significativo, la fuga caótica del cambio y el compromiso por alcanzar las zonas ocultas de la existencia en una obra artística; deudora de la tradición de la Pintura y el cuadro, pero también de su crisis.

Notas:

- (1) Catálogo original M.N.C.A.R.S; 1991; Breton y el Surrealismo; Paris; Editions ou centre Pompidou; Pg. 25.
- (2) R.D. Fairbairn, William; 1973; Psicología del artista; Buenos Aires; Rodolfo Alonso Editor; Col. Psicología de Hoy; Pgs. 75, 76.
- (3) Diario El Mercurio, Artes y Letras; 29 de Marzo 2003; Chilepoesía 2003 Eugenio Montejo; Santiago; Pg. E9.
- (4) Catálogo III Bienal de Arte Joven 2001; Museo Nacional de Bellas Artes. Situación del arte contemporáneo Chileno (Doelcker, Christian. La realidad manipulada); Pag 66.
- (5) Revista Album Letras-Artes N°70; Otoño 2002; España, Madrid; Album Letras-Artes S.L; Pg.93.
- (6) Eco, Humberto; 1979 y 1984; Obra Abierta; España, Barcelona; Ariel S.A; Pg.190.
- (7) Gombrich, E.H.; 1968; Meditaciones sobre un caballo de juguete; Barcelona; Seix Barral; Pg.19.
- (8) Eco, Humberto; Op. Cit; Pg. 105.
- (9) Ruhrberg-Schneckenburger-Fricke-Honnef; 1999; Arte del siglo XX; Taschen; Pg. 224.
- (10) Worringer, Wilhelm ; 1966; Abstracción y naturaleza; México; Brevarios del FCE; Pg.107.
- (11) Drenikoff-Andh, Ivan; 1972; El Arte del Inconsciente, Ensayo; Caracas, Venezuela; Col. Prisma Monte Avila; Pg.41.
- (12) Eco, Humberto; Op.Cit; Pg.80.
- (13) Oyarzún, Luis; 2001; Tentativas sobre Matta; Santiago; Delirio Poético; Pg.16.
- (14) Drenikoff-Andhi, Ivan; Op.Cit; Pg.45, 46.
- (15) Drenikoff-Andhi, Ivan; Ibid.; Pg. 119.
- (16) Drenikoff-Andhi, Ivan; Ibid.; Pg.33.
- (17) Oyarzún, Luis; Op.Cit; Pg. 19
- (18) Actualidad Psicológica Año II- N°10; Enero-Febrero 2003; Arte y Psicoanálisis; Santiago de Chile; Monte Avila; Pg.8.
- (19) Drenikoff-Andhi, Ivan; Op. Cit.; Pg. 119.
- (20) Schiller; 1981; Cartas sobre la educación estética del hombre; Argentina; Biblioteca de Iniciación Filosófica; Aguilar; Pg. 56.
- (21) Schiller; Op. Cit; Pg 14.
- (22) Emar, Juan; s/d; Antología esencial; Ediciones pedagógicas Chilenas; Dolmen; Pg.20.
- (23) Deleuze, Gilles; Guattari, Felix;1980; Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia; Paris; Les Editions de Minuit; Pg.17.
- (24) Breton, André; 1965; Los vasos comunicantes; México; Joaquin Mortis S.A; Pg. 8.
- (25) Eco, Humberto; Op. Cit.; Pg 35.
- (26) Schiller; Op. Cit; Pg.68
- (27) Valéry, Paul; 1990; Teoría poética y estética; Madrid; Gallimard S.A; Pg.18.

- (28) Wellmer, Albrecht; 1993; Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno; Madrid; Visor Distribuciones; Pg. 148.
- (29) Miller, Henry; 1985; La crucifixión rosada. Nexos; Barcelona; Seix Barral S.A; Pg. 296.
- (30) Kahler, Erich; 1969; La desintegración de la forma en las artes; México; Siglo XXI Editores S.A; Pg.80
- (31) de Micheli, Mario; 1993; Las vanguardias artísticas del siglo XX; Madrid; Alianza Forma. Alianza Editorial; Pg.51.
- (32) de Micheli, Mario; Op. Cit; Pg.37
- (33) Schiller; Op. Cit; Pg.141.
- (34) Nietzsche, Friedrich; 1974; El libro del filósofo: Retórica y lenguaje; Madrid; Taurus; Pg.10.
- (35) Matta, Roberto; 1996; Espejo de Cronos; Santiago, Chile; ENTEL; s/p.
- (36) Derrida, Jacques; 2001; La verdad en pintura; Bs. Aires, Barcelona, México; Paidós; Pg.149.
- (37) Castelli, Enrico; 1963; Lo demoníaco en el arte; Santiago; Ediciones de la U.de Chile; Pg.34
- (38) Castelli, Enrico; Op.Cit; Pg.49.
- (39) Castelli, Enrico; Ibid.; Pg.11.
- (40) Cine Hoyts; 2002; Revista The End N°24; Santiago, Chile; Pg.23.
- (41) Arte Rama Vol.12; 1965; Buenos Aires, Argentina; Codex S.A; Pg. 10.
- (42) Hegel; 1908; Estética; Madrid; Daniel Jorro Editor; Pg.88.
- (43) Mena, Filiberto; 1977; La opción analítica en el arte moderno; Barcelona; Gustavo Gil S.A; Pg.112.
- (44) Wellmer, Albrecht; Op. Cit Pg.57.
- (45) Gadamer, Hans George; 1991; La actualidad de lo bello; Barcelona; Paidós Ibérica; Pg.112.
- (46) Drenikoff-Andhi, Ivan; Op. Cit.; Pg.45, 46.
- (47) Valéry, Paul; 1933; La idea fija; París; Gallimard; Pg. 29.
- (48) Schiller; Op. Cit; Pg.17.
- (49) Hegel; Op. Cit Pg.32.
- (50) Schiller; Op. Cit; Pg.52.
- (51) Escotado, Antonio; 1991; El espíritu de la comedia; Barcelona; Anagrama S.A; Pg.35,36.
- (52) Hegel; Op. Cit; Pg. 82.
- (53) Bataille, Georges; 1992; El Erotismo; Barcelona; Tus Quets; Pg. 39.
- (54) Hegel; Op. Cit Pgs. 32,33.
- (55) Schiller; Op. Cit; Pg.71.
- (56) Schiller; Ibid.; Pg.69.
- (57) Schiller; Ibid.; Pg.30.
- (58) Schiller; Ibid.; Pg. 15.
- (59) Schiller; Ibid.; Pg.18.
- (60) Schiller; Ibid.; Pg. 32.
- (61) Schiller; Ibid.; Pg.112.
- (62) de Micheli, Mario; Op.Cit.; Pg.155.
- (63) Schiller; Op. Cit.; Pg.60.

- (64) Kundera, Milan; 1987; El libro de los amores ridículos; España; Col. Andanzas; Tus Quets S.A; Pg.13.
- (65) Valéry, Paul; 1990; Teoría poética y estética; Madrid; Gallimard; Pg167, 168.
- (66) Rubin, William; 1957; Museum Art Bulletin vol.25; NY; M.O.M.A; pg.7.
- (67) de Micheli, Mario; Op.Cit; Pg.399.
- (68) Actualidad Psicológica. Chile. Arte y Psicoanálisis; Op. Cit; Pg. 26.
- (69) Microsoft Encarta Biblioteca de Consulta 2002; Existencialismo; Pg.2.
- (70) Deleuze, Gilles; Guattari, Felix; Op. Cit; Pg.17
- (71) Valéry, Paul; Op.Cit; Pg.98.
- (72) de Micheli, Mario; Op.Cit.; Pg.118
- (73) Schiller; Op. Cit; Pg.106
- (74) Kundera, Milan; Op.Cit; Pg.13
- (75) Schiller; Op. Cit; Pg.73.
- (76) de Micheli, Mario; Op.Cit.; Pg.248.
- (77) Schiller; Op. Cit; Pg.102.
- (78) Schiller; Ibid; Pg.85.
- (79) Schiller; Ibid; Pg.86.
- (80) Bataille, Georges; 1968; Las lágrimas de Eros; s/p; Signos; pg.73.
- (81) Stangos, Nikos, 1986; Conceptos de arte moderno; Madrid; Alianza; Pg.15.
- (82) Actualidad Psicológica. Arte y Psicoanálisis; Op. Cit; Pg.10.
- (83) Hegel; Op. Cit; Pg.88.
- (84) Kandinsky, Wassily; 1991; De lo espiritual en el arte; España; Labor; Pg.74.
- (85) Actualidad Psicológica. Chile. Arte y Psicoanálisis; Op. Cit; Pg.10.
- (86) Worringer, Wilhelm; Op.Cit.; Pg. 21.
- (87) Gombrich, E.H; Op.Cit.; Pg.18.
- (88) Gombrich, E.H; Ibid.; Pg.15.
- (89) Gombrich, E.H; Ibid.; Pg.19.
- (90) Soto Gysling, Alejandro José; 2001; Tesis 'L' Ensayo sobre un espacio reparatorio; Santiago, Chile; Escuela de Arte de la UC; s/p.
- (91) Hunter, Sam; Don, Hawthorne; 1984; Seagall, George; España, Barcelona; Ediciones Polígrafa S.A; Pg.117, 120.
- (92) Foucault, Michel; 1989; Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas; México; Siglo XXI; Pg.
- (93) Heidegger, Martin; 1988; Arte y Poesía; México; Brevarios del F.C.E; Pg. 14.
- (94) de Micheli, Mario; Op.Cit.; Pg.139.
- (95) Marinovic, Mimi; 1997; El soñar y los artistas; Santiago, Chile; Dolmen S.A; Pg.25.
- (96) Marinovic, Mimi; Op. Cit.; Pg. 87.
- (97) Ruhrberg-Schneckenburger-Fricke-Honnef; Op.Cit.; Pg.229
- (98) de Micheli, Mario; Op. Cit.; Pg.45.
- (99) Eco, Humberto; Op. Cit; Pg. 97.
- (100) Artaud, Antonin; 1988; Carta a los poderes; Bs.Aires; Argonauta; Pg.31.
- (101) Microsoft Encarta Biblioteca de Consulta 2002. Existencialismo Pg.2.,
- (102) C. Morgan, Robert; 2000; Duchamp y los artistas contemporáneos posmodernos; Seminarios impartidos en la U. de Bs. As.; Eudeba; Pg. 91.
- (103) Artaud, Antonin; Op. Cit.; Pg.31.
- (104) Cárdenas, Hugo; 1991; Memoria Perdida (Anti Tesis); Santiago; s/n.

- (105) N.R
- (106) C. Morgan, Robert; Op. Cit.; Pg.73.
- (107) Wellmer, Albrecht; Op. Cit.; Pg.71.
- (108) Oyarzún, Luis; Op. Cit.; Pg.23.
- (109) Matta, Roberto; Op. Cit.; Pg.26.
- (110) Wellmer, Albrecht; Op. Cit; Pg17,18
- (111) Schiller; Op. Cit; Pg.89.
- (112) de Micheli, Mario; Op. Cit; Pg.281.
- (113) Wellmer, Albrecht; Op. Cit; Pg55.
- (114) Catálogo original M.N.C.A.R.S; Op. Cit ; Pg.117
- (115) Heidegger, Martin; Op. Cit; Pg.15.
- (116) Heidegger, Martin; Ibid.; Pg. 21.
- (117) Schiller; Op. Cit.; Pg.62.
- (118) Schiller ; Ibid.; Pg.94.
- (119) R.D. Fairbairn, William; Op.Cit.; Pg.89.
- (120) Schiller; Op. Cit; Pg.94.
- (121) Schiller; Ibid.; Pg.141.
- (122) Schiller; Ibid.; Pg.114.
- (123) Schiller; Ibid.; Pg115.
- (124) Microsoft Encarta Biblioteca de consulta 2002; Existencialismo; Pg.3.
- (125) Bloom, Harold; 1999; La compañía visionaria de William Blake; El otro lado/ Ensayo; Buenos Aires; AH Adriana Hidalgo Editora; Pg.87.
- (126) Schiller; Op. Cit; Pg.142,143.
- (127) Emar, Juan; Op. Cit; Pg.38.
- (128) de Micheli, Mario; Op. Cit ; Pg.54.
- (129) Rilke, Rainer María; 1938; Cartas a un joven poeta; Bs.As; Fausto Editorial; Pg.47.
- (130) Bataille, Georges; Op. Cit; Pg. 23.
- (131) R.D. Fairbairn, William; Op. Cit; Pgs.84,85
- (132) Schiller; Op. Cit; Pg.78
- (133) Bataille, Georges; Op. Cit; Pg.28.
- (134) Bataille, Georges; Ibid.; Pg.39.
- (135) Bataille, Georges; Ibid; Pg.32.
- (136) Bataille, Georges; Ibid; Pg.33.
- (137) de Micheli, Mario; Op. Cit ; Pg.93.
- (138) Bataille, Georges; Op. Cit; Pg.40.
- (139) Heidegger, Martin; Op. Cit; Pg.24.
- (140) Heidegger, Martin; Ibid.; Pg.114.
- (141) Heidegger, Martin; Ibid.; Pg. 13.
- (142) Heidegger, Martin; Ibid.; Pg.31.
- (143) Valéry, Paul; Op. Cit; Pg.137.
- (144) Marinovic, Mimi; Op. Cit; Pg. 30.
- (145) Stangos, Nikos; Op. Cit; Pg. 168.
- (146) Weissbluth Guiloff, Verónica; 1993; El surrealismo viviente; Santiago, Chile; Zig-Zag; Pg.32.
- (147) Cita Perdida
- (148) Actualidad Psicológica. Chile. Arte y Psicoanálisis; Op. Cit; Pg.2.

- (149) Catálogo original M.N.C.A.R.S ; Op. Cit; Pg. 27
- (150) Derrida, Jacques; Op.Cit.; Pg.147.
- (151) Eco, Humberto; Op.Cit.; Pg 90.
- (152) Huisman, Denis; 1962; La Estética; Buenos Aires; Cuadernos de EUDEBA; Pg. 34.
- (153) Marinovic, Mimi; Op.Cit.; Pg. 89.
- (154) Rousseau, Jean-Jaques; 1986; Las ensoñaciones del paseante solitario; Madrid; Cátedra S.A.; Pg. 41.
- (155) Marinovic, Mimi; Op.Cit.;Pg. 91.
- (156) Valery, Paul; 1990; La idea fija; Op.Cit.; Pg. 19.
- (157) Rousseau Jean-Jaques; Op.Cit.; Pg.41.
- (158) de Micheli, Mario; Op.Cit. ; Pg.85.
- (159) Marinovic, Mimi; Op. Cit.; Pg. 92.
- (160) Mena, Filiberto; Op. Cit; Pg.10.
- (161) Derrida, Jacques; Op.Cit.; Pg.119.
- (162) Marinovic, Mimi; Op.Cit.; Pg.22, 23.
- (163) Valéry, Paul; 1990; Teoría poética y estética; Op.Cit.; Pg.31.
- (164) Valéry, Paul; Op. Cit.; Pg.171.
- (165) Valéry, Paul; Ibid.; Pg203
- (166) Actualidad Psicológica. Chile. Arte y Psicoanálisis; Op. Cit; Pg. 9.
- (167) Stangos, Nikos; Op. Cit; Pg.112.
- (168) Stangos, Nikos; Ibid.; Pg.108.
- (169) de Micheli, Mario; Op. Cit; Pg. 400.
- (170) Connor, Steven; 1996; Cultura Posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad; Madrid; Akal S.A; Pg. 75.
- (171) Arte Rama; Op. Cit.; Pg.29.
- (172) de Micheli, Mario; Op. Cit. ; Pg.179.
- (173) N.M.A
- (174) de Micheli, Mario; Op. Cit. ; Pg.171.
- (175) de Micheli, Mario ; Ibid.; Pg.179.
- (176) Catálogo original M.N.C.A.R.S; Op. Cit ; Pg.30.
- (177) Valery, Paul; 1990; La idea fija; Op.Cit.; Pg. 109.
- (178) Ruhrberg-Schneckenburger-Fricke-Honnef ; Op. Cit; Pg. 233.
- (179) de Micheli, Mario; Op. Cit; Pg.95.
- (180) N.M.A
- (181) de Micheli, Mario; Op. Cit; Pg.112.
- (182) Arte Rama; Op. Cit; Pg.36.
- (183) Worringer, Wilhelm ; Op. Cit; Pg. 134.
- (184) Gauthier , Xaviere; Surrealismo y sexualidad; Corregido; Pg.216.
- (185) Catálogo original: Editions ou centre Pompidou, M.N.C.A.R.S; Op. Cit ; Pg.26.
- (186) Worringer, Wilhelm; Op. Cit; Pg.112.
- (187) Actualidad Psicológica. Chile. Arte y Psicoanálisis; Op.Cit.; Pg.14.
- (188) Catálogo original M.N.C.A.R.S ;Op. Cit ; Pg.23.
- (189) de Micheli, Mario; Op. Cit; Pg.97.
- (190) Eco, Humberto; Op. Cit; 239.
- (191) N.M.A

- (192) N.M.A
- (193) Worringer, Wilhelm; Op. Cit; Pg. 112,113.
- (194) Eco, Humberto; Op. Cit; Pg.73.
- (195) Arte Rama; Op. Cit; Pg.105.
- (196) Catálogo original M.N.C.A.R.S; Op. Cit ; Pg.34.
- (197) Stangos, Nikos; Op. Cit; Pg.159.
- (198) de Micheli, Mario; Op. Cit; Pg.98.
- (199) Stangos, Nikos; Op. Cit; Pg.159.
- (200) Schiller; Op. Cit ; Pg.75.
- (201) Miró, Joan; 2003-2004; Panel Exposición; Stgo., Chile; Edificio CTC.
- (202) Arte Rama ; Op. Cit ; Pg. 55.
- (203) Aumont, Jacques; 1990; El papel del espectador; España ; Paidos ; Pg. 90.
- (204) Aumont, Jacques; Op. Cit.; Pg.88.
- (205) de Micheli, Mario ; Op. Cit.; Pg.116
- (206) de Micheli, Mario; Ibid. ; Pg.213.
- (207) de Micheli, Mario ; Ibid.; Pg.252.
- (208) de Micheli, Mario ; Ibid.; Pg.76.
- (209) de Micheli, Mario ; Ibid.; Pg. 256.
- (210) Stangos, Nikos; Op. Cit; Pg.79
- (211) Stangos, Nikos; Ibid.; Pg. 145.
- (212) Arte Rama; Op. Cit; Pg.63
- (213) Salome, Lou Andreas; 1988; Mirada retrospectiva. Compendio de algunos recuerdos de la vida; Madrid; Alianza S.A; Pg.157.
- (214) Wellmer, Albrecht; Op. Cit; Pg. 123, 124.
- (215) Worringer, Wilhelm ; Op. Cit; Pg.19.
- (216) de Micheli, Mario; Op. Cit ; Pg.162.
- (217) Stangos, Nikos; Op. Cit; Pg.106.
- (218) Wellmer, Albrecht; Op. Cit; Pg.60.
- (219) Miró, Joan; Op.Cit.
- (220) Ruhrberg -Schneckenburger-Fricke-Honnef ; Op. Cit; Pg. 231.
- (221) Bonito Oliva, Achille; 2003; Texto El Redescubrimiento de América: Etrusculudens desde el arte de Matta a Cristóbal Colón; Inst. Italiano di Cultura, Embajada de Italia; pg.2.
- (222) Stangos, Nikos; Op. Cit; Pg.81.
- (223) Stangos, Nikos ; Ibid; Pg.85.
- (224) Catálogo original M.N.C.A.R.S; Op. Cit.; Pg.32.
- (225) Catálogo original M.N.C.A.R.S; Ibid.; Pg.34
- (226) Kandinsky, Wassily; Op. Cit; Pg. 49
- (227) Kandinsky, Wassily; Ibid; Pg. 50.
- (228) C. Morgan, Robert; Op. Cit; Pg.109.
- (229) Kawabata, Yasunari; 2001; Lo Bello y lo triste; Bs. As, Argentina, Emecé; Pg.161.
- (230) Oyarzún, Luis; Op. Cit.; Pg.18.
- (231) Oyarzún, Luis; Op. Cit.; Pg.17.
- (232) Stangos, Nikos; Op. Cit; Pg.177
- (233) Read, Herbert; 1976; Cartas a un joven pintor; Bs.As; Ediciones del siglo veinte; Pg.90.

- (234) de Micheli, Mario; Op. Cit ; Pg.254.
- (235) de Micheli, Mario ; Ibid.; Pg.113.
- (236) Oyarzún, Luis; Op. Cit; Pg.15.
- (237) Hesse, Walter; 1967; Documentos para la comprensión del arte moderno; Bs. As; Nueva Visión; Pg. 46.
- (238) Mario de Micheli; Op. Cit; Pg. 113.
- (239) de Micheli, Mario; Ibid.; Pg.37.
- (240) de Micheli, Mario; Ibid.; Pg.111.
- (241) Actualidad Psicológica. Chile. Arte y Psicoanálisis; Op. Cit; Pg.14.
- (242) N.R
- (243) de Micheli, Mario; Op. Cit ; Pg.205.
- (244) Hesse, Walter; Op. Cit; Pg. 48.
- (245) N.M.A
- (246) Marinovic, Mimi; Op. Cit; Pg.72.
- (247) de Micheli, Mario; Op. Cit; Pg.206.
- (248) Stangos, Nikos; Op. Cit; Pg.122.
- (249) de Micheli, Mario; Op. Cit; Pg.105.
- (250) de Micheli, Mario ; Ibid.; Pg.97.
- (251) Hesse, Walter; Op. Cit; Pg. 30,31.
- (252) de Micheli, Mario; Op. Cit; Pg.205.
- (253) Hesse, Walter; Op. Cit; Pg. 37.
- (254) Read , Herbert; Op. Cit; Pg.14.
- (255) Read , Herbert; Ibid.; Pg.30.
- (256) Worringer, Wilhelm; Op. Cit; Pg.31.
- (257) Ruhrberg-Schneckenburger-Fricke-Honnef ; Op. Cit; Pg. 226.
- (258) Nikos Stangos; Op. Cit; Pg.207.
- (259) Nikos Stangos; Ibid.; Pg.73.
- (260) Nikos Stangos; Ibid; Pg. 207.
- (261) Nikos Stangos; Ibid; Pg. 208
- (262) Nikos Stangos; Ibid; Pg.77.
- (263) Kerouac, Jack; 1993; Los subterráneos; Barcelona; Anagrama S.A.; Pg. 67.
- (264) Worringer, Wilhelm; Op. Cit; Pg.48.
- (265) Hausser, Arnold; 1969; Historia social de la literatura y el arte; Madrid, Guaderrama; Pg. 429, 430.
- (266) Worringer, Wilhelm; Op. Cit; Pg.48.
- (267) Worringer, Wilhelm; Ibid.; Pg.33.
- (268) Morgan, Robert C; Op. Cit.; Pg.116.
- (269) Morgan, Robert C; Op. Cit.; Pg.117.
- (270) Stangos, Nikos, Op. Cit; Pg. 58.
- (271) cita perdida.
- (272) Wellmer, Albrecht; Op. Cit; Pg.71.
- (273) cita perdida
- (274) Kahler , Erich; Op.Cit.; Pg.92.
- (275) Stangos, Nikos; Op. Cit; Pg.87.
- (276) Hausser, Arnold; Op. Cit; Pg. 429, 430.
- (277) Wellmer, Albrecht, Op. Cit, Pg. 107.
- (278) Schiller; Op. Cit; Pg.142.

- (279) Actualidad Psicológica.Chile. Arte y psicoanálisis; Op. Cit; Pg.10.
- (280) Argan, Giulio Carlo; 1998; El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos; Madrid; Editores Akal; Pg.517.
- (281) Gadamer ; Op. Cit; Pgs.75,76,77
- (282) Gadamer; Ibid.; Pg.74.
- (283) Valery, Paul; Op. Cit; Pgs.103, 104.
- (284) Politzer, Patricia; Dic. 2000; Revista Cultura N°27; Chile; Editorial Trineo; Pg.10.
- (285) Morgan, Robert C. Op. Cit; Pg.38.
- (286) Connor, Steven; Op. Cit; Pg.74.
- (287) Schiller; Op. Cit; Pg. 129.
- (288) Wellmer,Albrecht;Op.Cit;Pg.23.
- (289) Morgan, Robert C.; Op. Cit; Pg.7.
- (290) Worringer, Wilhelm; Op. Cit; Pg.134,135.
- (291) Schiller; Op. Cit; Pg.49.
- (292) Schiller; Ibid.; Pg.72.
- (293) Ruhrberg-Schneckenburger-Fricke-Honnet; Op. Cit; Pg. 341, 342.
- (294) Schiller; Op. Cit; Pg. 68.
- (295) Mena, Filiberto; Op. Cit; Pg.114.
- (296) Ruhrberg-Schneckenburger-Fricke-Honnet; Op. Cit; Pg. 219.
- (297) Worringer, Wilhelm; Op. Cit; Pg.130.
- (298) Huisman, Denis; 1962; Op.Cit.; Pg. 55.
- (299) Huisman, Denis; Ibid.; Pg. 55,56.
- (300) Waissbluth Guiloff, Verónica; Op. Cit; Pg.64.
- (301) Eco, Humberto; Op. Cit, Pg.98,99.
- (302) Matta, Roberto; Op. Cit; Pg.13.
- (303) de Micheli, Mario; Op. Cit ; Pg.102.
- (304) Read , Herbert ; Op. Cit; Pg.176.
- (305) de Micheli, Mario; Op. Cit; Pg. 191
- (306) Arte Rama; Op. CitPag.48
- (307) Baudrillard, Jean; 1994; Olvidar a Foucault; España; Pre-Textos; Pg.41.
- (308) Eco, Humberto, Op. Cit; Pg.33.
- (309) Oyarzún, Luis; Op. Cit; Pgs.18, 19.
- (310) Microsoft Encarta Biblioteca de Consulta 2002, Devenir Pg.1
- (311) Stangos, Nikos; Op. Cit; Pg.171.
- (312) de Micheli, Mario; Op. Cit, Pg.130.
- (313) Stangos, Nikos; Op. Cit; Pg.173.
- (314) Heidegger, Martin; Op. Cit; Pg.93.
- (315) de Micheli, Mario; Ibid.; Pg.257
- (316) de Micheli, Mario; Ibid.; Pg.130.
- (317) de Micheli, Mario; Ibid.; Pg.107.
- (318) Mena, Filiberto; Op. Cit.; Pg.80.
- (319) Heidegger, Martin; Op. Cit.; Pg.96.
- (320) Heidegger, Martin; Ibid.; Pg.26.
- (321) Heidegger, Martin; Ibid.; Pg.81.
- (322) Heidegger, Martin; Ibid.; Pg.97.
- (323) Heidegger, Martin; Ibid.; Pg.98.

- (324) Heidegger, Martin; Ibid.; Pg.91.
- (325) Heidegger, Martin; Ibid.; Pg.95.
- (326) Heidegger, Martin; Ibid.; Pg.92.
- (327) Heidegger, Martin; Ibid.; Pg.12.
- (328) Heidegger, Martin; Ibid.; Pg.13.
- (329) Heidegger, Martin; Ibid.; Pg.90.
- (330) de Micheli, Mario, Op. Cit.; Pg.203.
- (331) Derrida, Jacques; Op. Cit.; Pg.147.
- (332) Derrida, Jacques; Ibid.; Pg.119.
- (333) Morgan, Robert C.; Op. Cit; Pg.93.
- (334) Read , Herbert ; Op. Cit; Pg.50.
- (335) Catálogo III Bienal de Arte Joven 2001, M.N.B.A; Op. Cit; Pg. 71.

BIBLIOGRAFÍA

ARGAN, Giulio Carlo. 1998. *El arte moderno del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Ediciones AKAL, 1998. Madrid.

ARTAUD, Antonin. 1988. *Carta a los poderes*. Editorial Argonauta. Bs. Aires / Barcelona.

ARTE RAMA. 1965. Vol.12 .Editorial Codex S.A. Buenos Aires, Argentina.

AUMONT, Jacques. 1990. *El papel del espectador*. Ediciones Paidós Iberica, S.A. España.

BATAILLE, George. 1992. *El Erotismo*. Tusquets editores. Barcelona

BATAILLE, Georges. 1968. *Las lágrimas de Eros*. Ediciones Signos. s/p.

BAUDRILLARD, Jean. 1994. *Olvidar a Foucault*. Pre-Textos. Valencia.

BLOOM, Harold. 1999. *La compañía visionaria de William Blake*. El otro lado / ensayo AH Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires.

BONITO Oliva, Achille. 2003. *Texto: El Redescubrimiento de América: Etrusculudens desde el arte de Matta hasta Cristóbal Colón*. Inst. Italiano di Cultura, Embajada de Italia. Santiago, Chile.

BRETON, André. 1965. *Los vasos comunicantes*. Serie del Volador. Editorial Joaquín Mortiz, S.A. México.

CASTELLI, Enrico. 1963. *Lo demoníaco en el arte*. Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago.

CATÁLOGO Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1991. *André Breton y el Surrealismo* del Editions ou centre Pompidou. Paris

CATÁLOGO III Bienal de arte Joven 2001. Museo Nacional de Bellas Artes. *Situación del Arte Contemporáneo Chileno*. Santiago, Chile.

CONNOR, Steven. 1996. *Cultura Posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Ediciones AKAL, S.A. Madrid.

DELEUZE, Gilles / Guattari, Felix. 1980. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Les Editions de Minuit, 1980. Paris.

DERRIDA, Jacques. 2001. *La verdad en pintura*. Paidós. Bs. Aires. Barcelona. México

- DIARIO El Mercurio. Artes y Letras. Domingo 29 de Marzo de 2003.
Entrevista Chile Poesía 2003/ Eugenio Montejo. Pag E9. Santiago, Chile.
- DRENKOFF-Andh, Ivan. 1972. *El Arte del Inconsciente. Ensayo*. Colección Prisma Monte Avila Editores. Caracas/Venezuela.
- ECO, Humberto. 1979, 1984. *Obra abierta*. Editorial Ariel, S.A. Barcelona
- EMAR, Juan. s/d. *Antología esencial*. Ediciones pedagógicas chilenas. Dolmen Ediciones, s/d. Chile.
- ESCOTADO, Antonio. 1991. *El espíritu de la comedia*. Editorial Anagrama S.A.Barcelona.
- FAIRBAIRN, William R.D. 1973. *Psicología del artista*. Rodolfo Alonso Editor. Colección Psicología de hoy. Buenos Aires.
- FOCAULT, Michel. 1989. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo veintiuno editores, S.A., 1989. México.
- GADAMER, Hans George. 1991. *La actualidad de lo bello*. Pensamiento Contemporáneo 15. Paidós Ibérica S.A. Barcelona
- GAUTHIER, Xavière. s/d. *Surrealismo y Sexualidad*. Corregido. Biblioteca de la Esfinge.
- GOMBRICH, E.H. 1968. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Biblioteca breve Museo Extraordinario. Editorial Seix Barral, S.A.Barcelona.
- HAUSER, Arnold. 1969. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Ediciones Guadarrama, S.A. Madrid.
- HEGEL. 1908. *Estética. Tomo Primero*. Daniel Jojoro, Editor. Madrid
- HEIDEGGER, Martín. 1988. *Arte y poesía*. Brevarios del F.C.E. México.
- HESSE, Walter. 1967. *Documento para la Comprensión del Arte moderno*. Ensayos Arte y Estética. Ediciones Nueva Visión, 1967. Buenos Aires.
- HUISMAN, Denis. 1962. *La Estética*. Cuadernos de EUDEBA. Buenos Aires.
- HUNTER, Sam / Hawthorne, Don. 1984. *George Seagall*. Ediciones polígrafa. S.A.España, Barcelona.
- KAHLER, Erich. 1969. *La desintegración de la forma en las artes*. Siglo XXI Editores, S.A. México.

KANDINSKI, Wassily. 1991. *De lo Espiritual en el Arte*. Editorial Labor, S.A.España.

KAWABATA, Yasunari. 2001. *Lo Bello y lo triste*. Emecé Editores. S.A.Buenos Aires, Argentina.

KEROUAC, Jack. 1993. *Los subterráneos*. Editorial Anagrama S.A. Barcelona.

KUNDERA, Milan. 1987. *El libro de los amores ridículos*. Colección Andanzas. Tusquets Editores, S.A.España.

MARINOVIC, Mimi. 1997. *El Soñar y los Artistas*. Dolmen Ediciones S.A. Santiago.

MATTA, Roberto. 1996. *Espejo de Cronos*. ENTEL., Diciembre. Santiago, Chile.

MENA, Filiberto. 1977. *La opción analítica en el arte moderno*. Colección Punto y Línea. Editorial Gustavo Gil, S.A. Barcelona.

MICHELI, Mario de. 1993. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma. Alianza Editorial, S.A. Madrid.

MICROSOFT, Corporation. Encarta. Biblioteca de consulta 2002. *Existencialismo y Devenir*

STANGOS, Nikos. 1986. *Conceptos del Arte Moderno*. Alianza Forma. Alianza Editorial S.A., Madrid.

MILLER, Henry. 1985. *La crucifixión rosada*. Colección Nexus. Editorial Seix Barral, S.A.,Barcelona. Madrid.

MIRÓ, Joan. Texto paneles Exposición 2003-2004 Edificio CTC. Santiago, Chile.

MORGAN, Robert C. 2000. *Duchamp & los artistas contemporáneos posmodernos*. Seminarios impartidos en la U. de Buenos Aires. Eudeba Editorial y Robert C.Morgan Sociedad de economía mixta, Argentina.

NIETZSCHE, Friederich. 1974. *El libro del filósofo: Retórica y Lenguaje*. Taurus, Madrid.

OYARZÚN, Luis. 2001. *Compilación de Ensayos.Tentativas sobre Matta*. Edit. Delirio Poético. Santiago.

Periódico mensual, *Actualidad Psicológica Chile*. Enero – Febrero 2003
Arte y Psicoanálisis Año II N° 10. Monte Avila. Santiago, Chile.

READ, Herbert. 1976. *Cartas a un joven pintor*. Ediciones del siglo veinte. Buenos Aires.

Revista Album Letras-Artes N°70. Otoño 2002. Edita Album Letras- Artes S.L. España, Madrid.

Revista Cultura N°27. Diciembre 2000. Editorial Trineo. Chile.

Revista The End N°24, Cine Hoyts, 2002. Santiago de Chile

RILKE, Reiner María. 1938. *Cartas a un joven poeta*. Fausto Editores. Buenos Aires.

ROUSSEAU, Jean – Jaques. 1986. *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid.

RUBIN, William. 1957. *Matta*. Museum of Modern Art Bulletin: Vol.25. Published by The Museum of Modern Art. N.Y.

RUHRBERG-Schneckenburger-Fricke-Honnet. 1999. *Arte del Siglo XX*. Volumen I Taschen. Alemania.

SALOME, Lou Andreas. 1988. *Mirada retrospectiva. Compendio de algunos recuerdos de la vida*. Editorial Alianza S.A. Madrid.

SCHILLER. 1981. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Biblioteca de Iniciación Filosófica. Aguilar Argentina S.A. Buenos Aires.

TESIS. Cárdenas, Hugo. 1991. *Memoria Perdida (Anti Tesis)*. Facultad de Artes Plásticas, Universidad de Chile. Santiago.

TESIS. Soto Gisling, Alejandro José. Dic. 2001. "L". *Ensayo sobre un espacio reparatorio*. Tesis presentada a la escuela de Arte de la UC de Chile para optar al grado académico de Licenciado en Arte. Santiago, Chile.

VALÉRY, Paul. 1933. *La idea fija*. Editions Gallimard. Paris.

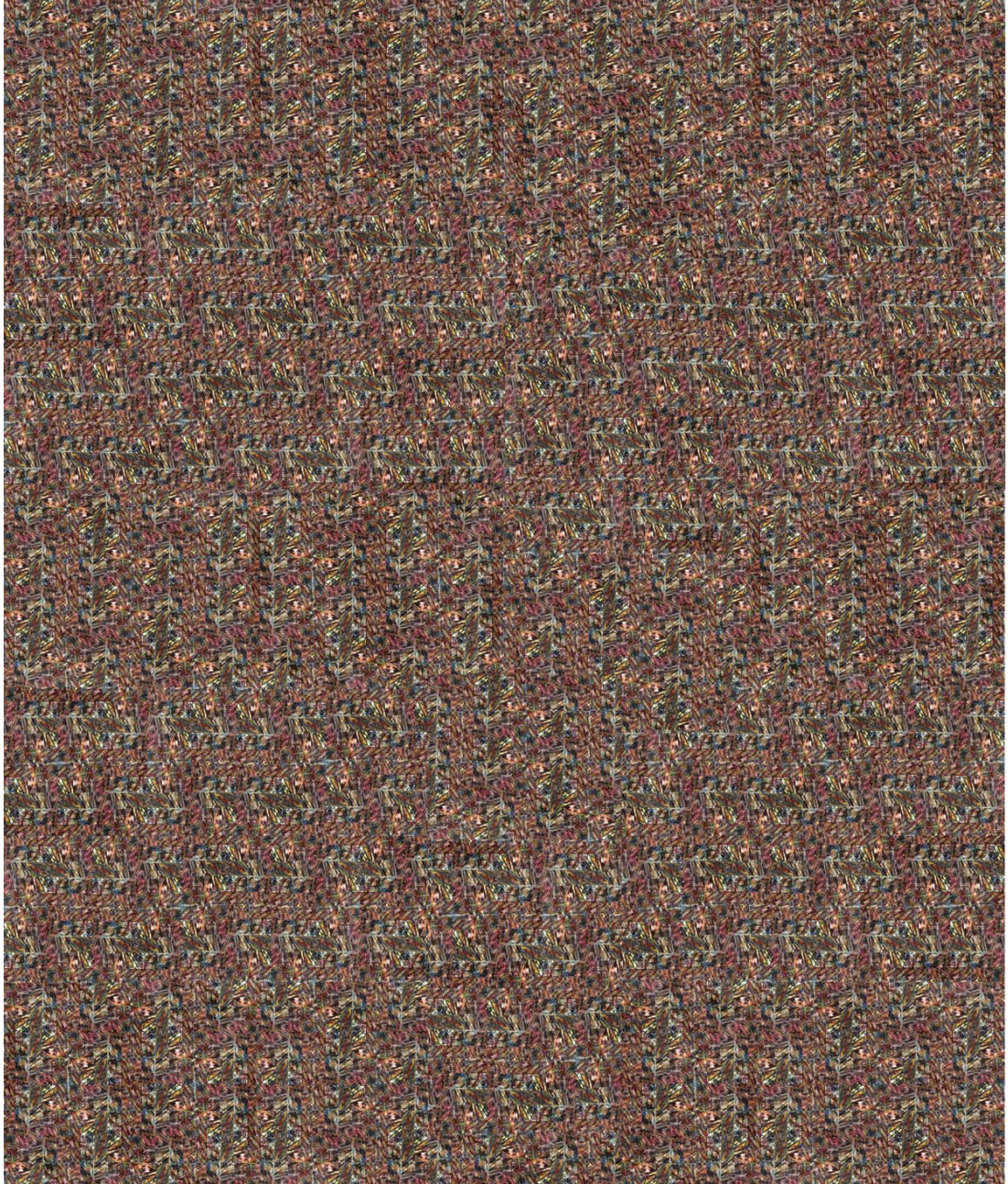
VALÉRY, Paul. 1990. *Teoría poética y estética*. La balsa de la Medusa, 39. Visor Distribuciones, S.A. Madrid.

WASSBLUTH Guiloff, Verónica. 1993. *El surrealismo viviente*. Empresa Editora Zig-Zag, S.A. Santiago de Chile.

WELLMER, Albrecht. 1993. *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. La balsa de la medusa, 59. Visor Distribuciones, S.A. México.

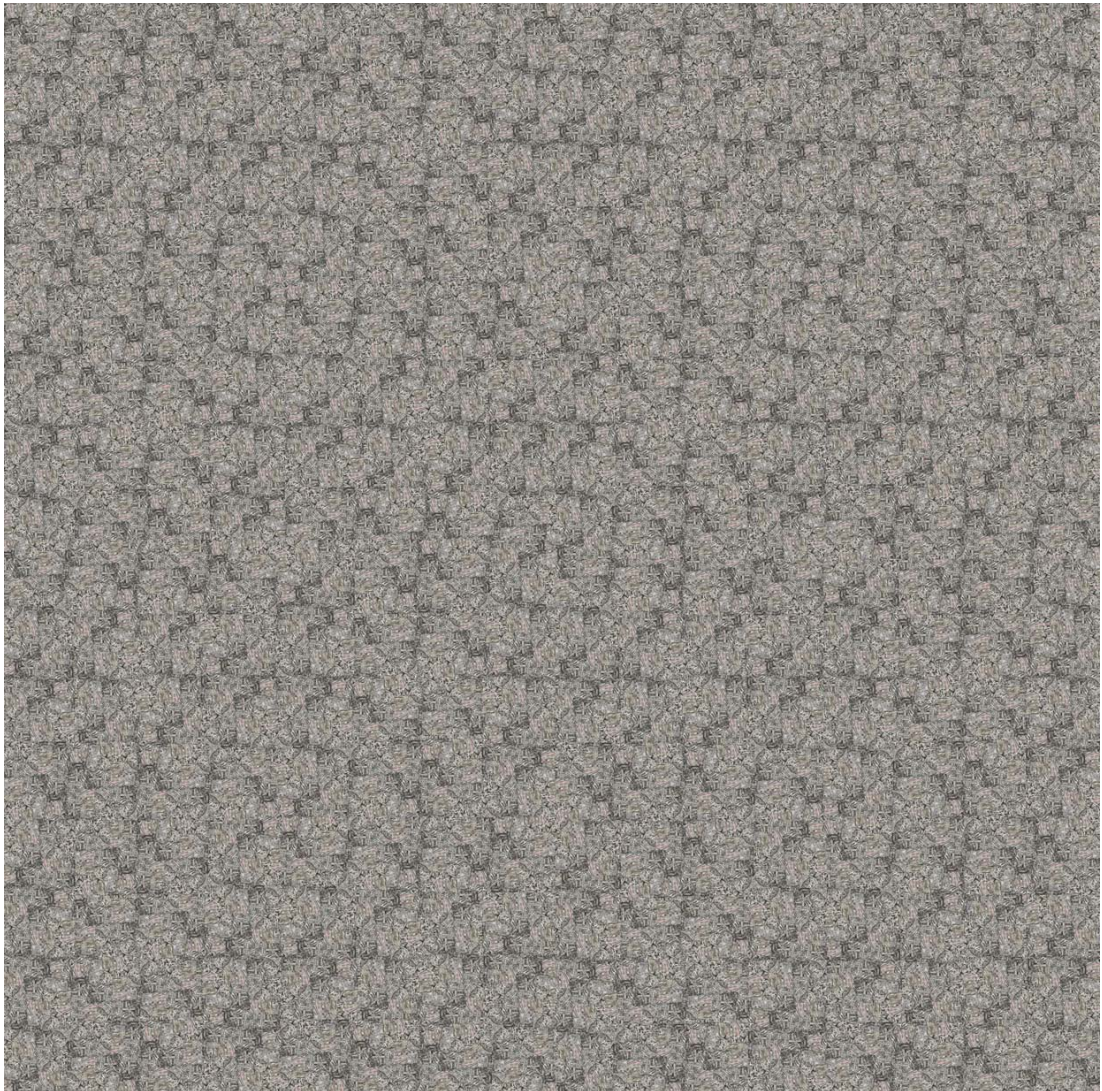
WORRINGER, Wilhelm. 1966. *Abstracción y Naturaleza*. Breviarios del FCE. México.

Ilustraciones



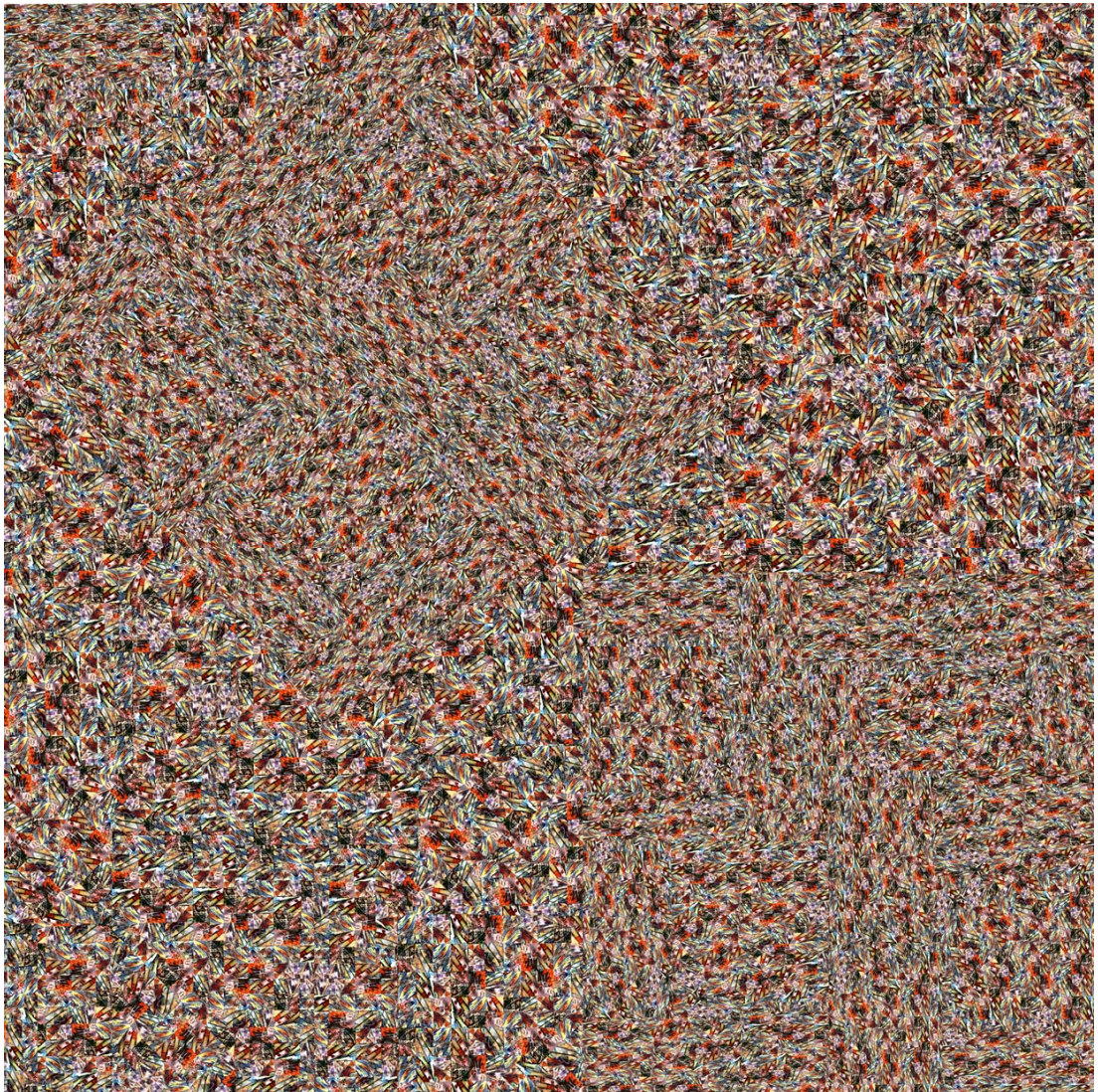
La Tentación de la Abstracción.

Infografía impresa en formato de gigantografía de 130 x 110 cmts.



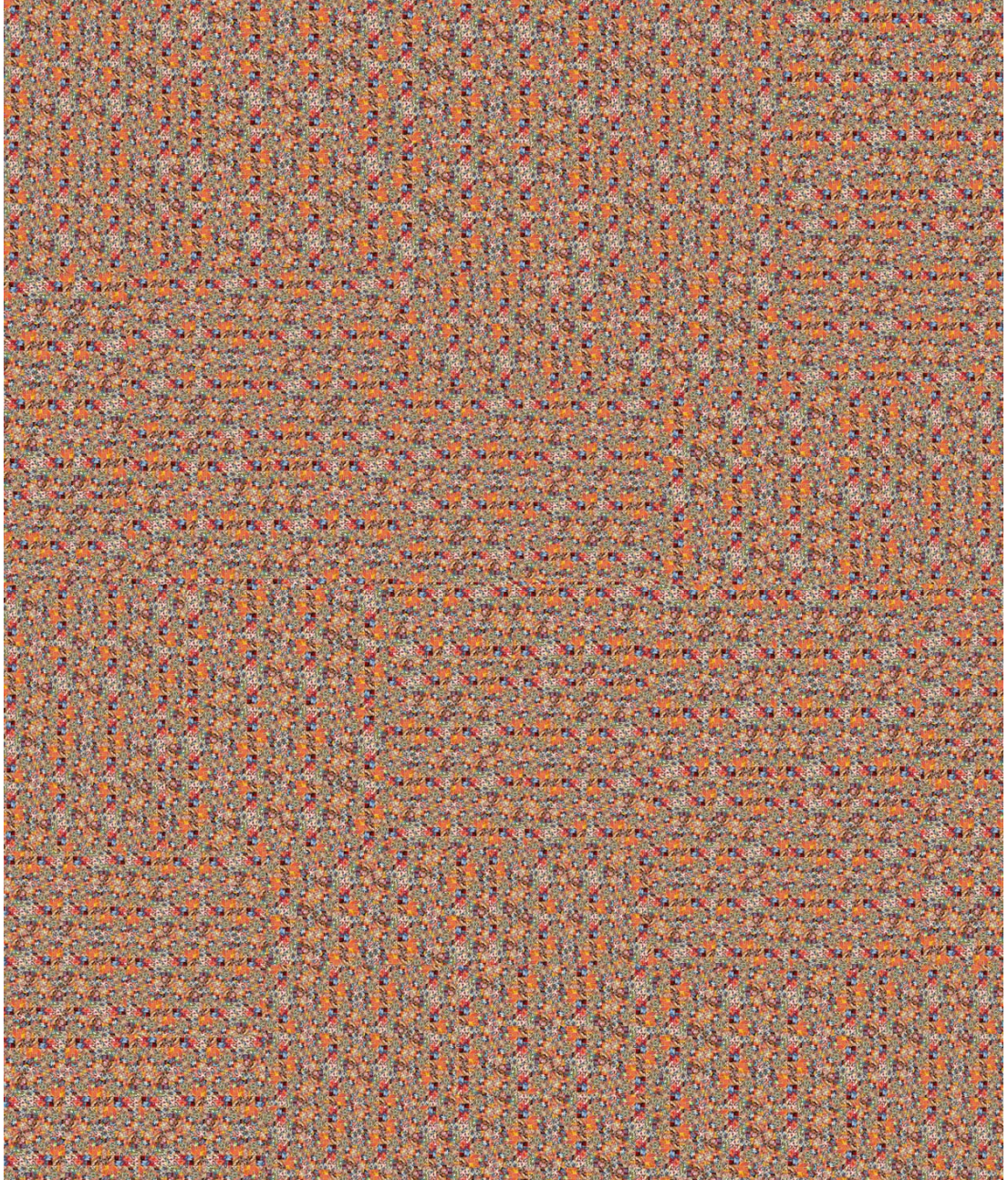
La Tentación de la Abstracción.

Infografía impresa en formato de gigantografía de 130 x 130 cmts.



La Tentación de la Abstracción.

Infografía impresa en formato de gigantografía de 130 x 130 cmts.



La Tentación de la Abstracción.

Infografía impresa en formato de gigantografía de 130 x 110 cmts.



Referente I
“Mio”
Óleos sobre tela.
40 x 30 cmts.
1999



Referente II
"T.D.A.V.L.V"
Acrílicos sobre tela.
200 x 150 cmts.
2000



Referente III
"Trama"
Acrílico sobre masisa.
42 x 96cms.
2000



Referente IV
"Telaraña"
Mixta sobre tela.
140 x 79cmts.
2001



Referente V
"Haz"
Acrílicos sobre tela.
110 x 90cms.
2001



Referente VI
"Sinfonía"
Mixta sobre tela.
130 x 110cmts.
2001



Referente VII
"Amos y realidad"
Óleos sobre tela.
80 x 57cms.
2001



Referente VIII
"Espejo Naranja"
Mixta sobre masisa plastificada.
60,5 x 105 cmts.
2002



Referente IX
"Composición"
Acrílicos sobre cartón
preparado.
17 x 28cmts.
2002



Referente X
"Grabador"
Oleos sobre tela.
40 x 60 cmts.
2002-2003



Referente XI
"Infierno"
Oleos sobre tela.
61 x 140cmts.
2002-2003



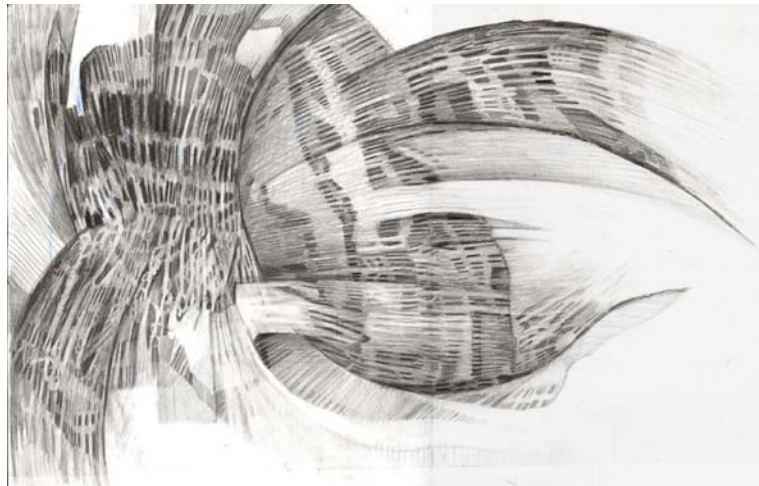
Referente XII
"Frio"
Acrílicos sobre tela
40 x 50cmts.
2002-2003



Referente XIII
"Revival"
Grafito sobre papel.
38 x 27 cmts.
2000



Referente XIV
"Globo"
Grafito sobre papel.
27 x 38cmts.
2001



Referente XV
"Colisión"
Grafito sobre papel.
38 x 27 cmts.
2000

